

RUDOLF GRAMICH

**FORMPROBLEME DER ERZÄHLKUNST:
WILHELM VON SCHOLZ**

FORMPROBLEME DER ERZÄHLKUNST: WILHELM VON SCHOLZ

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von
Rudolf Gramich
München



Gesamtherstellung: Georg Schwankl, Wolfratshausen

1958

Referent: Prof. Dr. Hans Heinrich Borchardt

Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juli 1958

Welch geringes Verdienst ist eine Arbeit für den Verfasser, wenn man bedenkt, wieviel Liebe, Verständnis und stiller Verzicht dessen, der — scheinbar ohne Zusammenhang — auf dem Widmungsblatt genannt wird, unauffindbar darin beschlossen ist.

Ich danke meiner Frau Gertrud

Inhalt

Zu dieser Arbeit	7
Erster Teil: Einführendes	8
A. Das Formproblem	8
1. Gehalt und Gestalt	8
2. Form und Formkraft	8
B. Das Problem des Gehalts	9
1. Zeitströme	9
a) Naturalismus	9
b) Technik	10
c) Psychoanalyse	10
2. Der Weg Wilhelm von Scholz'	10
a) Okkultismus	11
b) Der Zufall und das Schicksal	12
c) Mystik	13
C. Zusammenfassung	14
Zweiter Teil: Novellen	16
A. Wahlverwandschaft zwischen Schicksal und Charakter:	
DIE BEICHTE	16
Charakternovelle	16
Reale Ebene	16
1. Strukturierung durch die Motive	16
a) Die Beichte	16
b) Der Maskenträger	18
c) Der Giftmord	18
d) Die Gerichtsbarkeit	19
2. Polarität	19
3. Vorgangsstruktur und Erzählweise	20
Einlinigkeit des Geschehens	20
Reale Überlagerung des Vergangenen	20
a) Exposition	21
b) Entwicklung und Vertiefung des Geschehens durch	
Einzelbetrachtung der polaren Personenkreise	22
Der Staatsanwalt	22
Die Marquise	23
c) Zusammentreffen der beiden Kreise — Steigerung	23
d) Rückschauende Lebensbeichte — Höhepunkt	24
e) Katastrophe	24
4. Zusammenfassung	25
B. Die weltanschauliche Problemnovelle:	
VINCENZO TRAPPOLA	25
Geschehnisnovelle	26
1. Das Problem	26
2. Die Fabel	26
3. Der Aufbau der Novelle	26
Vielschichtigkeit des Geschehens	26

Okkulte Verbindung der Geschehniskreise	27
Formale Aufhebung der Zeit	27
a) Der novellistische Kernvorgang	27
b) Der Rahmen	27
Hinführende Eigenschaften des Rahmens	28
Die Novellen in der Novelle	30
Verknüpfung der Novellen durch die Erzählweise	30
Objektivierende Eigenschaften des Rahmens	31
Die Gespräche	31
Formale Betonung des Problemcharakters durch die Gespräche	31
Der Aufbau der okkulten Sphäre durch die Gesprächsweise	32
Perspektivische Objektivierung durch die Gespräche	32
Verknüpfung rationaler und okkultur Elemente	33
C. Zwischen Weltanschauung und Realität	
DIE PFLICHT	33
1. Das Thema	33
2. Der Raum	33
3. Gegensätzlichkeit	34
4. Der erzählerische Bruch	34
5. Strukturierung durch die Erzählweise	35
a) Gliederung in drei Teile	35
b) Bericht und Szene	35
Dritter Teil: Romane	36
A. Entwicklungsdeutung durch die okkulte Sphäre	
PERPETUA	36
1. Äußerungen des Dichters zur Gattung des Romans	36
2. Entwicklungsroman (geschlossene Form)	37
3. Strukturierung durch die okkulte Sphäre	38
a) Von der Geburt der Zwillingsschwestern bis zur Liebesbeziehung zu Veit	38
b) Die Liebesbeziehung zu Veit — Steigerung	39
c) Erster Höhepunkt der schwarzmagischen Kräfte	40
d) Zweiter Höhepunkt der schwarzmagischen Kräfte	40
e) Lösung aus der schwarzen Magie	41
f) Widerstreit der dunklen und hellen Kräfte in Katharina	41
g) Das Opfer — Wendepunkt	42
h) Höhepunkt der weißen Magie	42
i) Zusammenfassung	42
4. Der Einfluß der okkulten Sphäre auf die Bereiche nicht okkultur Natur	42
5. Das Traummotiv	43
a) Weltanschauliche Herkunft	43
b) Strukturelle Bedeutung	44
6. Der Symbolorganismus	47
7. Polarität	49

B. Die Kunst der Perspektive	
DER WEG NACH ILOK	52
1. Quellen	53
2. Der Raum	53
3. Capistrans Entwicklung	53
4. Entwicklungsroman (offene Form)	55
5. Strukturierung durch den Kräftekreis um Capistran	
— Polarität	56
a) Das Volk	56
b) Die unteren Schichten Breslaus	57
c) Hus	58
d) Die ungarische Seherin	58
e) Die führenden Schichten Breslaus	59
f) Das Abflauen des Kräftekreises — Die Wandlung Capistrans	61
6. Perspektiven	63
a) Perspektive des Klerus	64
b) Perspektive des Volks	66
c) Perspektive der städtischen Gewalt	66
d) Perspektive der Juden	67
e) Perspektivischer Okkultismus	67
f) Die Perspektive des Dichters	68
7. Die literarische Assoziation	68
8. Bilder	69
Quellen	70
Literatur	70
Anmerkungen	71

Zu dieser Arbeit

Es gibt zwei Wege, das Schaffen eines Dichters zu umgreifen: entweder möglichst das gesamte Werk zu erfassen und in seiner Fülle die verstreut vorhandenen Wesensmerkmale seiner Dichtung zu suchen und ihre Wiederkehr zu erweisen, oder aus einigen wenigen, aber charakteristischen Werken das Wesentliche an dieser Dichtung zu zeigen, das stellvertretend für die anderen Werke gültig sein kann.

Diesen zweiten Weg hat diese Arbeit für das erzählende Werk Wilhelm von Scholz' eingeschlagen. Es hat zwar den Anschein, als ob die erste Methode zu einer größeren Universalität führe, aber das Mehr erliegt doch leicht der Gefahr, daß es an der Oberfläche der Probleme bleibt, während das Weniger, das sie im einzelnen erfaßt und so auch dem Wesen des dichterischen Kunstwerks als etwas Einmaligem, nicht Wiederholbarem gerechter wird, diese Gefahr vermeiden kann.

Wo es möglich war, wurden Werke aus verschiedenen Schaffensepochen des Dichters zu dieser Arbeit herangezogen: bei den Novellen bietet sich diese Gelegenheit von selber an; die Entstehungszeit der Romane liegt verhältnismäßig eng beieinander. Auf die umfangreiche Zahl der Erzählungen des Dichters wurde ganz verzichtet. Der Leser wird aber überall auf gleiche oder ähnliche Probleme wie die hier behandelten stoßen.

Es mag uns Heutigen erscheinen, als seien die Themen Scholz'scher Dichtung nicht mehr ganz aktuell. Das mag sein. Was am Werk Wilhelm von Scholz' aber zeitlose Gültigkeit behalten wird, das ist die dichterische Kraft, welche diese Themen im Kunstwerk gestaltet hat, die sie über ihren weltanschaulichen Sinn und ihre Bedeutung hinausgehoben hat in den Raum der großen Literatur. Über diese dichterische Kraft, die den Themen die Form gegeben hat, zu handeln, hat sich die vorliegende Arbeit zur Aufgabe gestellt.

München, Juli 1958

Rudolf Gramich

Erster Teil: Einführendes

A. Das Formproblem

I. Gehalt und Gestalt

Das dichterische Kunstwerk ist eine Erwiderung auf die menschliche Welt. Das Form- und Sinnlose, das Zweifel- und Brechhafte, das Zerbrechliche und Verworrene der Welt, wie sie dem Menschen entgegentritt, ruft nach Form und Sinn, Gültigkeit und Beständigkeit, Dauer und Ordnung. Sie ruft nach der Kunst, die das Fehlerhafte auf einer höheren Ebene überwindet. Aber nicht anders vermag das Kunstwerk die an es gestellte Aufgabe zu lösen, als indem es dies Unvollkommene der Welt der Erscheinungen in einem vollkommenen Scheine darstellt und uns so die Illusion der Vollkommenheit erweckt. Nirgends geschieht in der Dichtung Form, Sinn, Gültigkeit, Beständigkeit, Dauer, Ordnung an sich — nirgendwo außerhalb schafft Dichtung das —, sie schafft es in sich selber, sie ist Deutung der Welt ohne allgemein gültiges Ergebnis, aber sie ist in sich vollkommene Deutung der unvollkommenen Gehalte, derer sie sich bemächtigt. Innerhalb ihrer Gesetzmäßigkeiten ist sie autonom, selbstherrlich, bildet sie sich ihre Vollkommenheit in der künstlichen Gestalt. Sie ist in ständigem Schweben und Verweben mit Relationen des Gehalts begriffen und wirkt doch als ein Ganzes absolut in der Gestalt.

Gehalt und Gestalt eines dichterischen Kunstwerkes bedingen also einander, gehen in ihm eine Körper-Seele-Einheit ein. Eine Trennung, eine alleinige Betrachtung des einen oder anderen Problemkreises müßte zur zwangsläufigen Zerstörung des Wesens einer Dichtung führen.

Der Weg, den eine auf die Form hin gerichtete Auseinandersetzung mit dem Werk eines Dichters gehen muß, ist daher von vornherein klar: dem Formwillen des Dichters muß in den von ihm gewählten oder ihm gleichsam zugestimmten¹ Inhalten nachgespürt werden, dem Formwillen als dem Primären, der die Gehalte aus dem bloß Mitzuteilenden zum Kunstwerk erhebt², den Gehalten als den Bauteilen, die durch ihn verwandelt und eingewandelt werden zur Dichtung.

2. Form und Formkraft

Wilhelm von Scholz setzt sich an einer Stelle³ mit der Eigenart germanischen Formwillens auseinander, indem er ihn romanischen Formgebilden entgegensetzt:

„Aller möglichen Vorzüge hat sich unsere Kunst gern, oft und mit Recht gerühmt — Form, im höchsten Sinne, hat sie sich wohl nie zugeschrieben . . . Die deutsche Kunst hat sich eher auf Formlosigkeit kritisch etwas zugute getan. Dabei ist eine gewaltige Formkraft und ein drängender, wenn auch nur selten bewußter Formwille im germanischen Geiste lebendig. Deutscher Geist bewältigt den Gesamtstoff oder keinen, ist weltumfassend oder nicht. Das ist der Gegensatz gegen die romanische Form, die sich im Bezwingen der Einzelheit genügen läßt, die unendlich viel mehr Vollendungen hervorbringt. Nur die Welt, nur das Lebensganze (Hebbels ‚Ekel, sich auf Relativitäten einzulassen‘) reizen die Formkraft, den Formwillen des germanischen Geistes.“

Wieweit sich diese Bemerkungen auf die gesamte germanische Dichtung anwenden lassen, mag dahingestellt bleiben⁴. Das Werk Wilhelm von Scholz' jedoch fällt mit seinen Schwerpunkten ganz in diese „germanische“ Art von Form. Ein ungeheurer Formwille, eine Formkraft erfüllt den Dichter und drängt ihn zur Form⁵. Aber das Geformte, Gestaltete, das seine Hände verläßt, ist nicht ein Formgebilde „romanischer“ Art, Vollendung von Einzelheiten, Miniaturkunst, Spiel des gerundeten Augenblicks, es ist nicht eine Form, die

in sich selbst glänzt und ruht und gewissermaßen erstarrt ist, es ist fast immer, und vor allem in seinen Spätwerken, ein Gebilde ungeheuer drängender Formkraft, die stets bestrebt ist, Weltganzheit zu bannen, sich zu den letzten Dingen aufzuschwingen und nur scheinbar in der Form selbst zur Ruhe kommt.

Was Scholz an Formen gestaltet, geht den Weg durch die bewußte Formkraft⁶, jede künstlerische Bemühung hat als Hintergrund einen großen Ernst um die geistige und natürliche, übernatürliche und transzendente Bedeutung und Bezogenheit des nach der Form strebenden Gehaltes, der immer den Denker und ernstesten Sucher nach Gültigkeit und Wahrheit, nach erkennbaren und verborgenen Gesetzen im welt-menschlichen Raum durchblicken läßt. In diesem Sinne sagt Scholz über den Dramatiker⁷:

„Der Dramatiker sieht überall die nur selten durchgeführten Ansätze und Versuche des Lebens zu starken Menschen, großen Geschehnissen, zu unvermischten Entwicklungen, zu tragischen oder komischen vielstufigen Skalen, an deren Gipfel erst die ganz tragischen und komischen Erregungen ausgelöst werden, deren unsere Seele fähig ist. Die Charaktere und Geschehnisse entwickeln sich im Geist des Dramatikers rasch und frei immer bis zu ihrer Idee, bis dahin, wo sie, auch als nur vorgestellt, ergreifen und erschüttern.“

Hier zeigt sich die Konzeption des Dichters: das bewußte Vordringen zu den letzten, höchsten, reinsten Verkörperungen und zugleich der Drang, nicht nur Einmaliges, Absonderliches mitzuteilen, sondern formkräftig vorzustellen, zu verdichten. Der dem Drama eng verbundene Dichter überträgt dessen dynamische Gesetze auch auf seine Epik. Das Gesetz der Polarität spielt in ihrem Aufbau eine große Rolle.

Als im „Wettlauf mit dem Schatten“⁸ die Gestalt aus dem noch unvollendeten Roman dem Dichter entgegentritt, von deren wirklicher Existenz er nichts weiß, heißt es:

„Hier liegt ein Problem, vielleicht ein Gesetz. Hier muß ich zur Klarheit kommen. Ich muß wissen, ob Dichten nichts anderes ist, als: auf unbekannten, geheimen Wegen eindringen in die Schicksale anderer.“

Er will wissen,

„ob dichterische Begabung nichts als die unheimliche Hellsichtigkeit ist, die den inneren . . . seelischen Zugang zu allerhand in der Welt vorhandenem Leben findet, von dem sie äußerlich nichts erfährt, die als Phantasiezwänge in ihr auftauchen.“⁹

Der Verlauf des Stückes bestätigt es: Der Dichter ist ein Hellseher, ein Prophet.

B. Das Problem des Gehalts

Diese Rückführung des Dichters auf seine ursprüngliche Herkunft aus dem Stande der Seher und Propheten lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Probleme des Gehalts. Scholz' Dichtung, seine Formkraft, ist ein untrennbares Abhängigkeitsverhältnis mit seinen Gehalten eingegangen, anders ausgedrückt: gewisse Themen sind ihm im Laufe seines Lebens zugefallen oder seiner Natur gemäß zugestimmt, um die sein dichterisches Bemühen kreist und an denen sich seine Formkraft aufwirft und mißt. Keineswegs sind es freilich die Themen, die ihn zum Dichter machen¹⁰, aber wohl nur bei wenigen neueren Dichtern, ähnlich etwa bei Kafka, gewinnt das Zugestimmte der Stoffe solche Bedeutung. Deshalb ist es unerläßlich, will man von den Formen seiner Dichtung sprechen, sich mit den weltanschaulichen und geistig-historischen Hintergründen ihrer Gehalte auseinanderzusetzen.

1. Zeitströme

a) Naturalismus

Scholz' Jugend steht unter dem Zeichen des literarischen Naturalismus. 1889 erscheint Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“, im gleichen Jahr „Papa Hamlet“ von Arno

Holz und Johannes Schlaf gemeinsam unter dem Pseudonym Bjarne P. Holmsen herausgegeben. Die Literaturrevolution der achtziger Jahre erlebt Scholz als Gymnasiast in Berlin und Konstanz. In dieser Zeit tut Scholz seine ersten literarischen Schritte, aber er tut sie nicht unter dem Eindruck des literarischen Geschehens. Im Gegenteil ist er zunächst von Schiller beeinflusst, dann von Goethe¹¹ und seinen Epigonen. In der Droste, über die er mit dem Thema „Das Westfälische in Annette von Droste-Hülshoffs Dichtungen“ 1897 in München promoviert, findet er zu dieser Zeit das „ewig ringende, nie apollinisch klar kristallisierte Gedicht“¹², dessen Vorbild ihn zu sich selbst zu lenken vermag.

b) Technik

Die große Revolution des 19. Jahrhunderts ist die aufkommende Technisierung, die nicht nur die Lebenshaltung und den soziologischen Aufbau der Gesellschaft von Grund auf verändert, sondern auch durch die Betonung der naturwissenschaftlichen Methode tiefe, umwälzende Einwirkungen auf das gesamte geistige Leben hat.

c) Psychoanalyse

Um die Jahrhundertwende zweigt von der sich seit Carl Gustav Carus (1789–1869) rasch höher entwickelnden Wissenschaft von der Psyche, der Psychologie, unter Freud und seinen Schülern Adler und Jung die Psychoanalyse ab, die zur Entdeckung des Unterbewußten führt. Damit verbinden sich dunkle und zweifelhafte Ströme, die als Okkultismus in privaten Zirkeln der Gesellschaft und sogar in Universitäten einziehen.

2. Der Weg Wilhelm von Scholz'

Scholz erlebt die technische und die literarische Revolution unmittelbar mit oder sieht ihre Auswirkungen. Er tritt zu beiden aus innerstem Wesen in Gegensatz und fühlt sich als Dichter gerufen, einen Ausweg zu suchen. Er findet ihn, anders als sein Zeitgenosse und Freund Paul Ernst, der mit ethisch-ästhetischen Mitteln des Geistes einen neuen Weg zu neuen Formen sucht, in einer eigenartig dynamischen Synthese von naturwissenschaftlichem Geist und metaphysischer Spekulation. Die Entdeckung des Unterbewußten, des Phänomens, mit dem der Einzelmensch auf eine empirisch erfahrbare Weise mit dem All in geheimnisvollem Zusammenhang steht, ist dabei für den Weg, für das Weltbild des Dichters genau so wichtig wie die Alleinsgedanken der Mystiker, mit denen Scholz sich nun beschäftigt¹³. Er findet in Schopenhauer einen verwandten Geist, mit dessen Schicksalsspekulationen er sich auseinandersetzt. Dabei bleibt Scholz immer der Wirklichkeit verbunden, er ist Realist durch und durch, was nicht zuletzt seine Dichtungen erweisen; aber er begnügt sich nicht mit einem naturalistischen Abklatsch der Wirklichkeit, sondern er sucht ihre tiefsten, geheimnisvollen Zusammenhänge zu ergründen, Wirklichkeit der Überwirklichkeit. Es geht ihm um die empirische Erfahrbarkeit des Übersinnlichen. Dieser Widerspruch führt ihn in den Bereich des Okkulten. Seltsam übereinstimmende Erscheinungen, deren ursächlichen Zusammenhang mit gleichartigen wirklichen, gewesenen, im Augenblick sich vollziehenden oder künftigen Vorgängen unserem klar scheidenden Verstand verborgen sind, werden als wirklich und in ihrem Zusammenhang wahrnehmbar dargestellt¹⁴.

Arnold Mathias Reis hat in seiner Schrift „Wilhelm von Scholz, Studien zu seiner Weltanschauung“ bereits ausführlich über die weltanschaulichen Probleme bei Scholz gehandelt. Hier sollen nur einige Bemerkungen folgen, die zum besseren Verständnis des Dichters und der Formen seiner Dichtung notwendig sind.

a) Okkultismus

Wie bei keinem Dichter seiner Zeit wird bei Scholz das Geheimnisvolle, Dunkle, Unbewußte, Magische — das Okkulte Thema der Dichtung. Von früh an interessiert sich Scholz für diese Probleme, er hört bei Max Dessoir (Dessauer) in Berlin 1892/93. Ganz klar kommt zum Ausdruck, daß er die okkulten Ideen den technisch-rationalistischen Zeitströmungen entgegensetzt und sie als menschlichen wie dichterischen Ausweg aus der anbrechenden Zeit der Maschine sieht, in seiner Betrachtung „Das magische Geheimnis“¹⁵. „Das tiefe wirkende Geheimnis ist in der abendländischen Kultur aus einer dunklen und dumpfen seelischen Kraft in eine geistige helle Bewußtheit verwandelt worden. Es ist als Kraft der Seele geschwunden und als höchste Leistung einer genialen Technik wieder-gekehrt. Es ist aus dem freien unberechenbaren Walten ins System gefangen, in den Apparat, in die Maschine gezwungen worden; dabei naturgemäß im Spiel der uns umgebenden Kräfte als freies Wesen verlorengegangen. Aus den telepathischen Strahlen hat sich die drahtlose Telegraphie entwickelt, das Wand und Raum durchdringende Auge des Hellsehers wird von Wand und Raum durchdringenden Wellen ersetzt... So muß alles Magische bei den abendländischen Völkern selten und kaum findbar sein, weil sie alle ihre magischen Kräfte in eine ungeheure zauberhafte Technik umgewandelt haben; indem sie alle Magie der Seele zur Technik machten, damit eine gewaltige Zivilisation gewannen — um den Preis, das Leben des seine Erscheinungen durchwirkenden Geheimnisses in hohem Maße zu berauben, dessen es zum Glück, zum Sinn und zur Erfüllung bedarf.“

Wilhelm von Scholz setzt der durch die Technik beraubten bewußten Welt das Unbewußte, die seelische Kraft, das Unpersönliche, Magische, Dynamische entgegen, aus dem alle seine Hauptfiguren, besonders aber die mit okkulten Kräften begabten Menschen seiner Dichtungen (Vincenzo Trappola, Katharina Breitenschnitt, Capistran) leben.

„Worin liegt bei bedeutenden, die Menschen in ihren Bann ziehenden, sie nach sich formenden Männern der Zauber, mit dem sie wirken?... Es ist das Unpersönliche in den Persönlichkeiten!... Das die Menschen Gewinnende, Fesselnde, sie Formende, das ist das unpersönlich Mächtige, Naturhafte, Daseinhafte, das Ausstrahlende...: Kraft, Wärme, Leuchten.“¹⁶

Die Entdeckung des Unbewußten, Unpersönlichen berührt sein Denken mit Strömen der Zeit: das Dreigestirn Freud, Adler und Jung macht das Unbewußte zum Feld psychologischer Untersuchungen, zwar mit weniger dichterischem Schwung, aber wissenschaftlicher, wirklichkeitsnäher und genauer, während Scholz in einen seltsamen Zwiespalt von irrationaler Mystik und rationalem Erkenntnisstreben gerät, bis er schließlich zu der Vorstellung von einem „Weltbewußtsein“ kommt, in dem „das Geschehen in der Welt denselben Assoziationsgesetzen unterliegt wie der Verlauf der Vorstellungen in uns“¹⁷. So vermag er vor allem seine Schicksalsideen zu erweitern, auf deren Ebene das Okkulte realen Charakter bekommt (siehe die Ausführungen über den „Zufall und das Schicksal“). Durch ihren okkulten Gehalt bewegen sich manche seiner Dichtungen (Perpetua) in einer Art Aura magica, einer Doppelwelt, in einem realen Raum, der ständig von irrationalen Spanningskräften aufgeladen wird. Durch ihre realistische Darstellung gewinnen sie jedoch wiederum an Wirklichkeitsnähe, so daß sie der Wissenschaft Material zu Untersuchungen boten¹⁸.

An anderer Stelle vergleicht Scholz das okkulte Geschehen dem des Dramas¹⁹,

„in welchem das Handeln einer Person durch immer sich steigernde, ergänzende, verschlingende Gründe und Anlässe hervorgerufen wird — deren jeder einzelne, logisch und psychologisch, allenfalls und allein genügen würde, es hervorzurufen. Der für ein seltsames Phänomen erbrachte Beweis seiner natürlichen Erklärbarkeit und Motivierbarkeit sagt noch nicht das mindeste gegen eine darin verborgene zweite Ursachskette okkultur Natur.“

Die Betonung des Dynamischen und Dramatischen in den okkulten Ideen von Scholz,

wie auch die Zusammenhänge von Ursachsketten offener und verhüllter Natur, auf die wir im folgenden noch zurückkommen werden, sind für unsere Betrachtungen über die Formprobleme von großer Wichtigkeit. Denn auf diesen Grundlagen seiner Weltbetrachtung bauen sich auch die Formen seiner Dichtung auf. Hier unmittelbar abzuleiten ist das Gesetz der Polarität, das ein Grundmotiv auch seiner epischen Dichtungen ist. Alle Höherentwicklung geht in Gegensätzen vor sich. Die entgegengesetzten Pole, Gut und Böse, Liebe und Haß, Askese und Sinnlichkeit sind in jedem Menschen und müssen zum Ausgleich kommen. Auch die Ursachsketten widersprechen sich ihrer Herkunft nach; ihr Zusammentreffen hat die Steigerung zur Folge, die zu Höhepunkten führt. Wie sehr es Scholz darum zu tun ist, die okkulten Probleme mit der ganzen Bewußtheit zu durchdringen und sie vor Beginn oder gleichlaufend mit seinen Dichtungen zu formen, bis sie ihm den immer wieder abgewandelten Gehalt herzugeben vermögen, zeigen seine Betrachtungen über den „Zufall und das Schicksal“, mit denen er seinen Okkultismus untermauert.

b) Der Zufall und das Schicksal

In seiner Schrift „Der Zufall und das Schicksal“ bemüht sich Scholz, auf empirische Methode durch Gegenüberstellung zahlreicher einzelner Geschehnisse, die eine verborgene Bezüglichkeit untereinander vermuten lassen, und ihre Ausdeutung auf seine Problemstellung hin,

„den Sinn und das Gesetz des Zufalls zu finden, das Zufallende als ein nicht bloß nach der blinden mathematischen Notwendigkeit sondern nach innersten Bezügen Zufallendes zu erkennen,“²⁰

um so zu dem Begriff des Schicksals zu kommen. Er kommt auf die transzendenten Spekulationen Schopenhauers zurück, auf seine Schrift „Über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksal des Einzelnen“²¹. Schopenhauer stellt die strenge Notwendigkeit fest, mit der alles, was geschieht, von einer festgliedrigen Ursachsreihe herbeigezogen wird, wobei gelegentlich

„eine im tiefsten Grunde der Dinge liegende Einheit des Zufälligen und Notwendigen“²² erkennbar sei. Schopenhauer äußert den Gedanken, daß der Erscheinungswelt (mundus phaenomenon) überall eine Vernunftwelt (mundus intelligibilis) zugrunde liege, welche letzte den Zufall sinnvoll beherrsche.

Scholz möchte anstelle der philosophischen Termination des Zufalls — das Sichschneiden in gleichem Raum und gleicher Zeit von zwei oder mehr voneinander unabhängigen Ursachsketten in der Weise, daß ein überraschendes Ereignis gezeigt wird, das den Anschein einer sinnvollen oder spielerischen Zweckmäßigkeit erweckt —

„eine in seinem eigenen Unkreis bedingte Form des Geschehens, ein Organisches, einen zusammenhängenden Vorgang“ setzen, „gleichviel, welche Ursachreihen sich in ihm treffen mögen: also eine Ursächlichkeit in sich, in seinen eigenen Teilen“²³.

In seinen Beispielen findet Scholz eine Reihe von Ursachsgruppen, zwischen denen er eine „Anziehungskraft des Bezüglichen“²⁴ feststellt. Schopenhauer weist auf den Genius hin, den Dämon der Menschen, wie ihn Goethe sich vorstellt, der des Menschen Tun lenkt und seine Wurzel im geheimnisvollen Inneren der Seele hat, aber über dem Haupt des Menschen schwebend gedacht wird, und spricht von Teleologie der Natur und dem allegorischen und mythischen Ausdruck einer Wahrheit, die der Vorsehung, auf welche Scholz letzte Einheit von Zufall und innerer Notwendigkeit entsteht. Scholz dagegen will die „Anziehungskraft des Bezüglichen“ ausweiten nach seiner Grundidee, daß das Geschehen in der Welt denselben Assoziationsgesetzen unterliegt wie der Verlauf der Vorstellungen in uns. Eine Ergründung dieser Gesetzmäßigkeit würde den Begriff des Zufallenden in den des Geschickten, des Schicksals steigern.

Hier liegt der Ansatzpunkt für den realen Okkultismus von Scholz. Wenn es ergründet ist, nach welchen Gesetzen das Weltgeschehen die verschiedensten Ursachsketten assoziiert, dann liegt es auf der Hand, daß Vergangenes, Seiendes und Zukünftiges gewußt und gesehen werden kann. Oder im Bild:

„Der untere Seelengeist, . . . der alles sehe und wisse, weil er nur einer für alle Dinge und Menschen sei und in jedem, so wie das Meer in den einzelnen Wellen; der alles umfließe und in dem deshalb alle Gestalten und Formen, alle Geschehnisse und Begebenheiten, das Vergangene und das Künftige, das Nahe und das Weitentfernte enthalten seien . . .“²⁵

Wie das Meer in der einzelnen Welle, so ist Schicksal in jedem Menschen, das gewußt werden kann, wenn die Gesetzmäßigkeit des Wellenschlags, der „untere Seelengeist“, erkannt ist. Dies vorausgesetzt, bedeutet Hellssehen kein Problem mehr.

Als Denker freilich wagt Scholz diesen Schritt nicht. Am Ende seiner Schrift läßt er drei Möglichkeiten offen: Das Schicksal sei entweder die Auswirkung des mechanischen Gesetzes der Anziehungskraft des Bezüglichen, oder die Menschen bestimmen es aus ihrer Seele ins Dasein, oder es ist eine überpersönliche Macht. Gelten läßt er aber immer wieder die Wahlverwandtschaft zwischen dem Schicksal und dem Charakter²⁶, dem magischen Ort (Kraft, Leidenschaft, Askese, Sinnlichkeit, Liebe, Haß) und dem Dämon im Menschen, bei deren Zusammenprall Konflikte entstehen und sich ausgleichen (Die Beichte). Aber über seinen Versuch, die Gesetzmäßigkeit des Schicksals zu ergründen, fällt er selbst das Urteil:

„Ich fand, daß, während im Zufall Reinheit und Klarheit des Problems zu erreichen waren — weil er ein einfacher und sachlicher Begriff ist — mit der Einführung des vieldeutigen Schicksals alles Sache der Auffassung statt der Erkenntnis wurde. Schließlich kam ich zu der Überzeugung, daß das Thema nur mit einem Fragezeichen zu beenden sei.“²⁷

Jedoch für seine Dichtung hat er damit den Boden bereitet, dem er die Form geben konnte:

„Der Sprung zu einer Antwort auf letzte Fragen . . . kann von sachlich betriebenen Untersuchungen über irgend etwas auf der Erde Beobachtbares nicht gemacht werden . . . Allein die Phantasie dichtet oder träumt einen Flug hinüber.“²⁸

Auch hier sind die Ergebnisse, die sich aus diesem Überblick erweisen, nicht nur wichtig im Hinblick auf die Weltanschauung des Dichters, sondern auch auf die Formen seiner Dichtung. Auf die formale Bedeutung zweier verschiedener Ursachsketten, die auf ein Geschehnis zulaufen, wurde bereits hingewiesen. Die empirische, Beispiele heranziehende Methode des Dichters, den Problemkreis Zufall und Schicksal zu erhellen, wirft zugleich ein Licht auf den formal-technischen Aufbau seiner Dichtung. Wo weltanschauliche Probleme ausgetragen werden, stehen sie nicht in gedanklich-abstraktem oder spekulativem Raum, sondern in der realistischen Welt unmittelbarer Vorgänge. Die Charakter-Schicksal Entsprechungen, hineingestellt in die dynamische Formauffassung des Dichters, deuten auf ein weiteres wichtiges Formprinzip seiner Dichtungen.

c) *Mystik*

Scholz' Hinwendung zu okkulten Problemen, sein Suchen nach einer natürlichen Erfahrbarkeit des Übernatürlichen, ist nicht zu denken ohne die deutsche Mystik, zu der er, man kann sagen von Geburt, hinneigt. Obwohl (1874) in Berlin geboren, ist er schlesischer Herkunft, seine Eltern sind schlesischen Stammes, die Mystik liegt ihm im Blute. Schon als Konstanzer Gymnasiast wird er mit Heinrich Suso bekannt, in der Mystik Susos, Meister Eckeharts, Plotins widerfährt ihm das Entdecken „äußerlich neuer, innerlich wie seit Urbeginn verwandter, nun plötzlich gewisser Seelentatsachen“²⁹.

„Ich erfaßte an Suso das Irrationale, das über dem Verstand liegende . . . , das Emporquellen des Alls . . . in Übereinstimmung mit dunklen eigenen Erlebnissen.“³⁰

In seiner Schrift „Deutsche Mystiker“ befaßt er sich näher an Hand der mittelalterlichen Mönche mit seinem eigenen Urerlebnis.

„Es ist schlechthin das durchs Gefühl ins Bewußtsein eindringende geistige Zunehmen, das Entdecken neuer Kräfte und Fähigkeiten im Ich, die nicht nur das Ich wandeln, sondern . . . die plötzlich zum Ahnen, ja zum Wissen von einem tiefen, engen, unsichtbaren Zusammenhange des Ichs mit der Welt führen und damit den Menschen an sein Unbewußtes als seine Quelle weisen.“³¹

In der Betonung des Unbewußten, in dem die Mystik und mit ihr Scholz die Stelle sieht, wo der Einzelmensch mit dem All in einem dauernden geheimnisvollen Zusammenhang steht, ist der Zentralpunkt, von dem aus sich die Schicksalsideen und der Okkultismus des Dichters bilden: der pantheistische Alleinsgedanke, der die Wahlverwandtschaft zwischen Charakter und Schicksal herbeiführt und sie auf einer höheren Ebene löst; in dem sich die getrennten Ursachketten entwickeln, um ineinander zu schmelzen und zur höheren Einheit zu werden.

Wo diese Probleme entscheidend in den Vordergrund rücken (Perpetua), tragen sie einen stark irrealen, symbolischen Zug in die Dichtung. Im Roman „Perpetua“ werden sie geradezu zum tragenden Formelement, zu einem okkulten Universalismus von Gehalt und Gestalt, bei dem alles auf den einen Punkt des Alleinen hinweist, hinführt und von ihm zusammengehalten wird. Auch im „Weg nach Ilok“ findet sich eine derartige Entsprechung, Capistran und die ungarische Seherin werden zu Bild und Spiegelbild im Raum mystischer Alleinheit, wie Katharina und Maria Breitenschnitt in „Perpetua“. In diesem Zusammenhang kommt dem Motiv des Traumes eine besondere Bedeutung zu. Im Traum fließt alles zusammen zu

„einem großen, einheitlichen Bewußtsein, in welchem das innere Auge nun, unbehindert durch die wie von außen eindringende wache Taghelle des Geistes, frei schweifend die seltsamen, unter seinem Blick sich bildenden Dinge wahrnehmen kann, welche — abgeschlossen von der chaotischen Außenfülle des Seins — allein nach ihren dunklen Bezügen, nach ihren Wahlverwandtschaften und Gegensätzen, nach ihrem eigenen Rhythmus sich verbinden, sich lösen, sich folgen und zu Gestalten zusammenrinnen.“³²

C. Zusammenfassung

Die Form einer Dichtung gliedert sich nach eigener Gesetzmäßigkeit gemäß den in ihr herrschenden Sinngehalten. Form und Gehalt sind eine lebendige Einheit, die nicht voneinander zu trennen ist. Auch die von Scholz als „romanisch“ gekennzeichneten Formgebilde, die das Detail gestalten und nicht die Ganzheit, unterliegen diesen Gesetzen, umso mehr die Formkraft, die sich zur Gestaltung der letzten Dinge aufwirft und mit deren tiefem Ernst unser Dichter arbeitet. Scholz' Werk ist ohne seine Gehalte nicht zu denken. In der Zeit des heraufdrängenden technischen Zeitalters und des literarischen Naturalismus hat er seinen Weg gesucht, der nur mittelbar eine Antwort auf seine Zeit ist, der vielmehr unmittelbar aus dem Wesen des Dichters hervorgeht. Zwar beeinflusst, doch im weiteren Verlauf unabhängig von den Strömen der Zeit, der Entdeckung des Unbewußten durch die Psychoanalytiker und die Blüte okkultur Ideen, sucht Scholz den Weg in der Tiefe des Erlebens, in der natürlichen Erfahrbarkeit des Übernatürlichen, zu dem ihn seine mystische Veranlagung führt. Über Schopenhauer gelangt er zu seinen Schicksalsideen, die er mit Hilfe mystischer Vorstellungen seinen okkulten Gedanken nutzbar macht, die er wie kein Dichter der Jahrhundertwende vertritt und in seiner Dichtung gestaltet. Dabei bleibt er dem Realismus verpflichtet, er geht auf Erfahrung, Tatsachen, Beispiele, Geschehnisse des Alltags zurück, seine Methode erinnert nicht selten in ihrem

Bestreben, Gesetze aufzustellen, und im Gebrauch der Bilder an die mathematische Exaktheit, mit der die Naturwissenschaft arbeitet.

Nachdem wir versucht haben, die wichtigsten Grundlagen Scholzscher Weltanschauung zu geben, wenden wir uns nun der Untersuchung der Formen seiner erzählenden Dichtung zu. Dabei werden wir sehen, daß sich in der Dichtung nicht nur Weltanschauung gestaltet, sondern daß sie auch die Dichtung selbst strukturiert, daß also Formen und Aufbau einer Dichtung unmittelbar aus den Gehalten einer Weltanschauung hervorgehen können.

Zweiter Teil: Novellen

A. Wahlverwandschaft zwischen Charakter und Schicksal Die Beichte

Die vor dem ersten Weltkrieg entstandene Novelle „Die Beichte“ hat zum Thema die Wahlverwandschaft zwischen einem Charakter und einem Schicksal. Nach Scholz sind ja gewisse Gebiete besonders schicksalumlagerter: „Jedes Übermaß, die Macht, die Leidenschaft, gewisse Lebensalter, gewisse Orte“³³. In der „Beichte“ ist es die Magie des Bösen, die einen leidenschaftlichen Charakter an sich zieht, so daß er ihr verfällt. Die Leidenschaft einerseits, das Böse andererseits bilden die gegenseitig bezügliche Anziehungskraft; die Überwindung des Bösen, das Ineinsgehen mit dem Schicksal, zu dem die Novelle im Punkte der Katastrophe die Marquise von Rovergue bringt, geschieht ebenfalls durch die Leidenschaft, das unpersönlich in ihr Wallende. Ihr Charakter ist „die körperliche Intelligenz des Schicksals“³⁴, nicht nur in bezug auf den Tod der von ihr Vergifteten, sondern auch für ihr eigenes Schicksal.

Charakternovelle

Zentrum der Novelle ist die Gestalt der Marquise von Rovergue. Alle Vorgänge gruppieren sich um diese eine Gestalt. Man könnte die Novelle nach der Kayserschen Termination als eine reine „Figuren-Novelle“³⁵ bezeichnen, genauer wird man sie als Charakternovelle auffassen.

Reale Ebene

Die Vorgänge spielen sich sämtlich auf realer Ebene ab, der Hintergrund einer Weltanschauung schimmert nur aus der Gesamtheit des Geschehnisgangs durch. Auf der völlig realen und gegenständlichen Ebene der Vorgänge trägt eine Weltanschauung nicht unmittelbar zur Strukturierung der Novelle bei.

1. Strukturierung durch die Motive

Was wir in der „Beichte“ feststellen, ist eine eng mit dem Stoff verbundene Motivstrukturierung. Sie ergibt sich unmittelbar aus der Gegenständlichkeit bei Erzählbeginn und durch Erwähnung von Einzelheiten auch schon vor der Zeit, mit der der Erzähler einsetzt. Die Motive sind streng der Realität verpflichtet, einem einlinigen Geschehnisgang, Deutung geschieht nur innerhalb dieses realen Raumes durch Auswahl, Mehr- oder Minderbetonung der erzählten Vorgänge.

a) Die Beichte

Das Leitmotiv gibt der Novelle den Titel: die Beichte, in der äußerlichen Gestalt einer handgeschriebenen Lebensbeichte der Marquise. Rein äußerlich erfüllt dieses Motiv mehrere Funktionen: einmal ist es der Schlüssel zu den Verbrechen der Marquise. Wer in seinen Besitz gelangt, dem kann er das Geschehene auf einfache Weise erhellen. Deshalb hängen sich die Gedanken des Staatsanwalts an den verschlossenen Kasten „wie Eisenstücke an die Umhüllung eines starken Magneten“ (S. 26). Die Beichte ist der „Deus ex machina“, mit dem die rational eingengte Welt des Gerichtes umso mehr rechnet, je dunkler, je abgründiger die Zusammenhänge erscheinen. Da er nicht in Aktion tritt, hat

er die stark verzögernde Funktion, die dem Geschehen Zeit läßt, erst auf seinen Höhepunkt zu steigen, bis der Charakter der Marquise mit seinem Schicksal zusammentrifft. Vom Charakter der Marquise her und dem Schicksal, dem er verfällt, gewinnt das Motiv der Beichte aber einen weit übergeordneten und zwingenderen Sinn. Daß religiöse Momente anklingen, bleibt dabei im Hintergrund und schwingt nur leise mit, indem sie das Problem vieldeutig machen. Die Dämonie, die magische Besessenheit und Verfallenheit der Frau zeigt sich vor diesem Hintergrund, der allgemein verbindlich durch die christliche Heilslehre ist, umso deutlicher:

„Es war für das Verhältnis der Frau zur Religion kennzeichnend, daß sie mehr furchtsame Vorstellungen aus einem Begriff wie dem Heiligen Geist schöpfen konnte, als aus grausamen Verbrechen, die sie vielmehr, selbst als Erinnerung, in wollüstigem Gefühl erschauern ließen“ (S. 42).

Der innerste Gehalt des Beichtmotivs ist nicht religiöser Natur. In ihm verkörpert sich vielmehr die irrationale Kraft, die im Schicksal der Marquise wirkt als ein von außen auf sie Zukommendes, und die in ihrem Charakter angelegt ist als etwas von innen Ausbrechendes. Das Motiv der Beichte ist für die Marquise der dem Motiv des maskentragenden Giftmörders Lebuissou und dem Motiv des verlockenden, aufpeitschenden Giftmörders analoge Auslöser innerseelischer Erregungen im Gewahrsam der Gerichtsbarkeit. Es besteht also ein kontinuierlicher Zusammenhang zwischen den Motiven und den Veranlassungen zu ihren Taten und dem Motiv der Beichte. Der Zusammenhang ist in der irrationalen, dämonischen Kraft gegeben, die in beiden Motiven latent schlummert und die in dem zugestimmten Charakter der Marquise ihre Auslösung findet. Das Schicksal, das der Charakter der Marquise an sich gezogen hat, so daß sie zur Verbrecherin wurde, zieht sich in der veränderten Umwelt des Gefängnisses gleichsam in die Gestalt der Beichte zurück, wo es auf den Augenblick wartet, sich zu erfüllen. In dem tragenden Motiv der Beichte bahnt sich diese Erfüllung schrittweise sich steigernd an.

Die irrationale, dämonische Kraft, der der Charakter der Gräfin in dem Giftmörder Lebuissou und schließlich in den Giftmorden selbst erliegt, geht in dem Augenblick in die Gestalt der Beichte über, als der Kasten mit der handgeschriebenen Beichte sich in den Händen der Gerichtsbarkeit befindet. Von hier an wird sie der Träger, das Motiv des tiefen Erlebens, der Leidenschaft, der Erregungen und Erschütterungen. Der Verteidiger, der Untersuchungsrichter und schließlich der Gefängnisgeistliche erwähnen die Beichte, und jedesmal wird die Gräfin anders, von Mal zu Mal gesteigert, erregt. Der Zusammenprall mit der polaren, streng rationalen, galant geschmeidigen, oder gleichgültig ergebenden Welt ihrer Umgebung läßt die dämonisch-irrationale Spannung, die für sie in der Beichte enthalten ist, immer mehr auf. Ihr Gefühl erfährt eine ständige Steigerung, es drängt danach, sich zu entladen.

„Wenn sie einmal offen ihre Verbrechen beichten sollte, so mußte das nach einem langen, klugen Verteidigen ein solcher Gefühlsausbruch werden, daß er nur vor einem, der ihn wie sinnliche Hingabe genoß, geschehen konnte“ (S. 40).

Als man ihr das Kästchen mit der Beichte nicht zurückgibt, sondern ihr statt dessen Papier reicht, sie weiterzuführen, gerät sie im Anblick der weißen Bogen und der „Scheinabsicht des Beichtens, mit der sie sich an das Rückschauen“ sammelt, in eine solche Erregung, daß sie kraft ihrer Phantasie echte und ersonnene Wirklichkeiten bildet, „daß sie sich mit Lebuissou in Vorgängen des Verbrechens“ (S. 41) sieht und vor ihren Augen die Verbrechen ihres Lebens abrollen. Kraft der dem Motiv der Beichte innewohnenden dämonischen Spannung kann sie nun vor sich zu einer echten Lebensbeichte kommen. Jetzt holt das Schicksal ihren Charakter auf; es kommt aus denselben Quellen, und es zeigt sich, daß diese Quellen an sich weder böse noch gut sind, daß in ihnen die Schuld wie die Erlösung liegt, eben in dem unpersönlich, unbewußt aus innerem Leuchten geborenen Drängen.

Ehedem schlugen sie zum Bösen aus, jetzt holen sie die Erinnerung an den ermordeten Gatten hervor. Die Erregung, nach der sie drängt, wird ausgelöst: als man ihr die Freiheit eröffnet, erlaubt sie selbst das Öffnen der Beichte und vergiftet sich. So wird die Beichte als Motiv des Irrationalen, der seelischen Erregung am Ende zur Erlösung, zur Überwindung des Bösen ohne die Einwirkung übersinnlicher Mächte, allein aus dem Erlebten und Erlebten heraus, aus der Berührung des Charakters mit dem Schicksal und beider Übereinstimmung auf völlig realer, gegenständlicher, in einem geradlinigen Geschehnislauf stehender Ebene.

b) Der Maskenträger

Ein weiteres Motiv führt der Dichter mit dem Schauspieler Lebuissou ein, der in verschiedenen Gestalten erscheint und ständig die Maske wechselt, ein Motiv, dem der Beichte ähnlich, was seine Wirkung auf den Charakter der Marquise betrifft. Wie die Beichte ist es ein Motiv der Faszination, es ist ein Motiv der Unruhe und des unklar und gefühlsmäßig erfaßten Zusammenhangs aller Erscheinungen in der Verwandlungsmöglichkeit, hinter dem die starken Erregungen schlummern und das sie in der Marquise hervorruft. Beichte und maskentragender Mensch entstammen denselben Wurzeln des Irrationalen, nur daß das zweite zum Bösen hin verführt, das erste teilhat an der Lösung von dem Bösen. Zwischen beiden Motiven besteht also ein kontinuierlicher Zusammenhang. Das Motiv der Maske hat Ähnlichkeit mit dem beliebten Motiv des Doppelgängers der Romantiker. Im Charakter der Marquise, ihrer leidenschaftlichen Phantasie, die Wirkliches und Erdachtes vermischt und verwechselt, findet es seine Entsprechung.

Wenn vor der Marquise die Maske fällt, stürzt sie aus ihren Erregungen und verliert ihre Dämonie. Als Lebuissou seine Maske fallen läßt und sie bedroht, erkennt sie sein wahres Gesicht; in dem Augenblick erfaßt sie das rationale Moment, im Erkennen nimmt sie selbst die Maske auf und wird „zur harten, selbständigen Verbrecherin“ (S. 51). Hinter den Motiven als Gehalt- und Formträger schimmert die Weltanschauung durch: hinter dem Motiv der Maske als des gefühlsmäßig erfaßten Zusammenhangs aller Erscheinungen in der Verwandlungsmöglichkeit, dem mystischen Alleins, ist die rationale Wirklichkeit. Erst wenn die Faszination durch die Maske fällt, ist das Böse böse, weil es klar und mit Überlegung gewollt wird. Dabei ist der Maskenträger selbst nur der Mime des Alleins; dagegen reicht der von der Maske faszinierte, allein schon durch die Tatsache, daß er von ihr fasziniert werden kann, — also durch seine Veranlagung — durch seine schicksalhafte Abhängigkeit in den unpersönlichen Bereich der Dämonie, der inneren Kraft, die ihn mit dem Alleins verbindet.

c) Der Giftmord

Dem Motiv des Gestaltenwandels, der sich auf phantastische Weise der Wirklichkeit entzieht und so die Erregungen, die Dämonie der Seele wachruft, reiht sich das Motiv des Giftmordes an, des Mordes, der für die Marquise zu einem Spiel mit der Macht wird. Das irrationale Daseinsbewußtsein der Marquise muß der Dämonie des Giftmordes erliegen; während der Apotheker-Schauspieler von klaren Zwecken ausgeht, wenn er mordert — um in den Besitz der Frau und dadurch des Geldes der Familie zu kommen —, handelt die Marquise aus dämonischem Genuß an der ihr durch das Gift gegebenen Gewalt. Beim Tod des Dieners, zu dem sie eine Gefühlsbeziehung hat, fühlt sie sich „allein, selbständig, Herr dessen, was sie wollte, mußte, konnte; unbehelligt durch die Zusammenhänge, aus denen sie kam, sie selbst Frucht, die keines Samens mehr gedenkt“ (S. 50). „Die Marquise kam sich wie eine Zauberin, wie ein Dämon, wie eine körperliche Intelligenz des Schicksals vor“ (S. 50).

d) Die Gerichtsbarkeit

Haben wir uns bis jetzt mit den Motiven um die Gestalt der Marquise beschäftigt, so müssen wir uns nun der Gegenseite zuwenden. Der dramatisch geschulte Formwille des Dichters stellt dem einmaligen Ereignis dieses Charakters, der mit seinem Schicksal in Wahlverwandschaft steht, eine ganz anders geartete Welt gegenüber. Dem um die Marquise gelagerten irrationalen Spannungsfeld steht ein streng rationales gegenüber, das sich in dem Motiv der Gerichtsbarkeit verkörpert. Ohne das Einwirken dieses Moments wäre Sinngehalt und Funktion des Beichtmotivs in bezug auf den Charakter der Gräfin überhaupt nicht in der erwähnten Weise zu denken, wie ja auch rein äußerlich das Schicksal sich nicht vollziehen könnte.

Die Gerichtsbarkeit ist völlig auf Gegenständliches abgestimmt, klar, nüchtern, gedanklich bemüht sie sich um eine Realisation des Verbrechens, die nur das Vordergründige zu sehen gewohnt ist. Die Gerichtsbarkeit sieht in dem Geschehen einen *Fall*, der ihren kriminalistischen Spürsinn herausfordert, und sie bedient sich der *Methode*. Wichtig sind für sie die Orte des Geschehens, die Zusammenhänge des Verbrechens und die Aussagen etwaiger Zeugen, nicht aber die Orte, die Zusammenhänge, die Aussagen des Unbewußten, der leidenschaftlichen Seele.

Die Gerichtsbarkeit erscheint in den Personen des Staatsanwalts, des Verteidigers, des Untersuchungsrichters und des Arztes, der mit naturwissenschaftlicher Methode die Leichen untersucht oder Kristallbildungen in einem Weinglas feststellt, die auf Arsenik schließen lassen, dem Gift als Kristall, nicht als dämonische Kraft.

Der Staatsanwalt bestimmt die Kurve der Tat,

„wie der Astronom die Bahn eines überraschenden Kometen, vielleicht ganz ohne sich des hinziehenden, sprühenden Lichtwunders staunend bewußt zu werden, am Tisch ausrechnet und dann an jedem Tag, zu jeder Stunde den Stand des Kometen droben findet“ (S. 21).

Er kommt auf eine nüchterne, einfache Erklärung der Tat:

„Die sittenlose, gleichgültig verheiratete Frau, die mit Hilfe und zum Vorteil des erpresserischen Geliebten niederen Standes sich durch Verbrechen in den Besitz des Vermögens setzt, das sie nun mit dem Geliebten vertut...“ (S. 21).

Dieser rational-einseitigen Methode kann der Erfolg, die Erhellung des Geschehens, nicht beschieden sein. Dem Staatsanwalt ergibt sich plötzlich eine zweite, lückenlose Indizienkette, die allein auf Lebuissou hinweist. So kann sich das Schicksal zurückziehen in die Beichte, in das Irrationale, das dem Charakter der Marquise entspricht. Die geheime, von irrationalen Spannungen aufgeladene Welt, die im Motiv der Beichte um die Marquise gelagert ist, muß dabei den Gerichtspersonen als ein magisches Moment vor Augen schweben, eben als ein „Deus ex machina“; auf rationale Weise erfassen sie einen Schimmer von dem, was an Irrationalem in ihr verborgen ist, wenn auch nur in dem Bewußtsein, einen Schlüssel zu haben, der die *Methode* erleichtert.

2. Polarität

Eine Gegenüberstellung der wichtigsten Motive im Strukturzusammenhang zeigt, daß sich die Novelle nach dem Gesetz der Polarität aufbaut. Auf der einen Seite das rationale Element, in der Gerichtsbarkeit verkörpert, auf der anderen das irrationale, das sich in den Motiven der Beichte, des Maskenträgers, der dämonischen Anziehungskraft des Giftmordes um die Gräfin gruppiert. Dabei bedient sich der Dichter des rationalen Elements, um durch Gegenüberstellung und Einwirkung das irrationale zu steigern. Dies geschieht stufenweise im Aufeinandertreffen der beiden Elemente, das heißt, die methodische Kargheit der Gerichtspersonen treibt in steter Steigerung die Gräfin in ihre leidenschaftlichen

Gefühlszusammenhänge hinein, sie macht sie ihr erst von neuem bewußt und zu innerer Wirklichkeit. Durch das Wirken der Gerichtspersonen steigert, intensiviert das Motiv der Beichte seine zentrale Stellung und seinen Sinngehalt für die Gräfin, Auslöser von Erregungen zu sein auf äußerlich anderer, aber empfindungsmäßig selber Ebene wie die Anregungen zu ihren Verbrechen. Demgemäß besteht auch Polarität zwischen dem zweckhaften überlegten Verbrecher Lebuissou und der von phantastischen Gefühlen getriebenen Gräfin. Die rationale Welt treibt sie von Mal zu Mal, von Begegnung zu Begegnung sich steigend in dieses Motiv des Irrationalen hinein, daß sie die Verbrechen noch einmal genießt, bis schließlich die Gefühlssteigerung so weit gedeiht, daß sie in unmittelbarem Nacherleben zur Überwindung, und damit zur Lösung vom Bösen kommt, daß sie selbst das Schicksal heraufbeschwören kann, das ihrem Charakter entspricht. Hier führt die polar angelegte Steigerung zum Höhepunkt. Ein gleicher Höhepunkt liegt bereits in dem zurückliegenden, vor Erzählbeginn abgelaufenen Geschehen, wenn der zweckhaft-überlegte Lebuissou die Dämonie der Gräfin durch sich steigenden Einfluß und Verführung zu den Morden so weit bringt, daß sie sich gegen ihn selbst wendet und ihn ermordet. (Für die Motivforschung interessant wäre ein Vergleich des Opfers Lebuissous mit dem erlösenden Opfer Maria Breitenschnitts in „Perpetua“ oder dem Opfer des Juden Ephraim im „Weg nach Ilok“.)

Umschwung und Katastrophe sind nicht nur vom Standpunkt Schuld und Sühne ver-söhnend, sondern vor allem darin, daß der Mensch, der zugrunde geht, das seinem Charakter gemäße Schicksal gefunden hat. Von Tragik kann demnach nicht die Rede sein, dazu bedürfte es einer in sich entzweiten Welt, Charakter und Schicksal müßten sich widersprechen. Bei Scholz gehen sie auf in dem Alleinen, zu dem Schicksal und Charakter, oft auf getrennten Wegen, zugehen, um sich dort zu treffen. Polar ist also nur die Struktur des Geschehens, der Bau der Novelle. Schon in der noch völlig dem realen Geschehen verpflichteten „Beichte“ schimmert als Hintergrund der Gedanke des Alleinen auf höchster Ebene durch.

3. Vorgangsstruktur und Erzählweise

Der epische Dichter, der sich vom Dramatiker dadurch unterscheidet, daß er ein Ganzes, Abgeschlossenes vor sich hat, das er in der Rückschau erzählt, wirkt in der Auswahl der dargebrachten Vorgänge, ihrer Mehr- und Minderbetonung, die sich formal vom einfachen Bericht über die Beschreibung, den Gebrauch des Bildes bis zur Szene und indirekter, erlebter oder direkter Rede steigert, sowie in ihrer Strukturierung und Stellung innerhalb des Dargebrachten, wie ja auch in der Raffung oder Zerdehnung der Erzählzeit zur tatsächlichen Zeit³⁰ deutend auf den erzählten Gehalt.

Einlinigkeit des Geschehens

In der Vorgangsstruktur der „Beichte“ herrscht Einlinigkeit des Geschehens in dem Sinne, daß alle Vorgänge sich direkt auf den Geschehnisablauf selbst beziehen. Es besteht ein in sich geschlossener Geschehniskreis realer Vorgänge.

Reale Überlagerung des Vergangenen

Während des Erzählablaufs wird das Geschehen überlagert von vor Erzählbeginn gewesenen Geschehnissen, und zwar an den Stellen, die gemäß der polar angelegten Kräfte durch Gefühlssteigerung Durchblicke in die dämonisch-chaotische Seele der Hauptfigur

ermöglichen. Vergangenheit steht zur Gegenwart in realem und sich entsprechendem Verhältnis. In dieser Überlagerung, der den Geschehniskreis allmählich in die Vergangenheit schließt, liegt das Moment der Spannung. Die Vorgangsstruktur hat große Ähnlichkeit mit dem Aufbau eines Dramas. Sie läßt sich in fünf Teile gliedern gemäß den fünf Akten eines Dramas.

a) Exposition

In der Exposition macht uns der Dichter mit den wichtigsten Figuren, dem Ort und dem Geschehen vertraut, indem er das Schicksal der Marquise zunächst wie einen Kriminalfall aufrollt. Die Novelle beginnt mit einem kurzen, streng novellistischen Bericht:

„Die Marquise von Rovergue stand unter der Anklage, ihren Gatten und dessen Bruder vergiftet zu haben, um sich in den Alleinbesitz eines ziemlich beträchtlichen Familienvermögens zu bringen. — Als ihren Helfer sah man den Schauspieler Lebuissou an“ (S. 5).

Es folgen eine Beschreibung des mutmaßlichen Komplizen und gegensätzliche Meinungen und Stellungnahmen von Leuten, die der Marquise nahestehen oder sie selbst kennen, über deren Schuld oder Unschuld. Der Dichter beginnt das Schicksal der Marquise also von der ungefähren Mitte aus zu erzählen, nach der Vergiftung, nach der Tat, deren Schuldigen er zunächst völlig im Dunkeln läßt, aber vor der Katastrophe.

Ein Rückgriff erfolgt: die Untersuchungen der Gerichtspersonen auf dem Schloß der Marquise, die Exhumierung der Leichen der Vergifteten. Vor der Verhaftung erfahren wir mit den Gerichtspersonen von dem seltsamen Verhalten der Marquise,

„daß sie Stunden im Park, in der Nähe des einst als Lustschlößchen gebauten Pavillons, mit religiösen Büchern zubringe“ (S. 9),

„daß sie oft, in Gedanken verloren, nicht merke, wenn man sie ansprache“ (S. 10).

Der Dorfgeistliche sagt,

„es wäre einiges, worüber das Beichtgeheimnis ihm zu sprechen verböte ... Sie hebe viel Geld ab, dessen Verwendung dunkel sei“ (S. 10).

Auch der Verdacht, Lebuissou sei hier gewesen, scheint sich zu bestätigen. Die Verhaftung geht in einem Saal des Schlosses vor sich, der der Parkseite zuliegt. Danach werden alle herumstehenden Fläschchen untersucht, auch der Park mit dem Pavillon. Die Marquise bestreitet, zur Zeit als der ältere Marquis starb, noch ein Verhältnis mit Lebuissou gehabt zu haben und scheint sich die Möglichkeit zu nehmen, die Schuld auf Lebuissou allein schieben zu können. Die Indizienkette des Staatsanwalts gewinnt immer mehr Gestalt. Vor der Abfahrt nimmt die Marquise den Kasten mit der handgeschriebenen Beichte an sich, der Staatsanwalt beschlagnahmt den Schlüssel zum Kästchen. Vom Wagen aus blickt sie zu dem noch hellen Pavillon zurück.

Diese Exposition ist kurz und knapp, sie beschränkt sich auf Bericht und Schilderung unmittelbarer Vorgänge und Geschehnisse, setzt sie jedoch nur scheinbar willkürlich hintereinander. Unmerklich ist eine geschickte Auswahl getroffen, das Bild der Marquise beginnt schon zwischen den Meinungen der Leute, ihren eigenen Aussagen und ihrem Verhalten rätsel- und zweifelhaft zu werden, eine mögliche Entwicklung des bis jetzt als „Fall“ gekennzeichneten Geschehens beginnt sich, wenn auch unklar, abzuzeichnen.

Dazu trägt das erste Aufklingen der sich später entwickelnden Motive bei: das Motiv der Beichte trägt jetzt schon etwas von seiner Doppelgründigkeit herein, empfängt schon seine magische Bedeutung; in der Andeutung des Geistlichen liegt schon eine versteckte Vorausdeutung. Dazu kommt die oftmalige Erwähnung des Pavillons im Park, des magischen Orts; daß er früher als Lustschlößchen diente, erhöht seine symbolische Bedeutung in bezug auf das Schicksal der Gräfin, das auf den leidenschaftlichen Charakter zugeht. Von der späteren Entwicklung her aber ergibt sich erst eine ausreichende Motivierung des in dieser Weise vom Dichter gewählten Erzählbeginns. Rein äußerlich stellt

er die Marquise in eine größere Welt, in der das Rationale und Vordergründige überwiegt. Darin liegt bereits die Gegensätzlichkeit verborgen, mit der der Dichter arbeitet. Der Stil paßt sich hier völlig dem Inhalt an, der rationale Vordergrund erfordert den knappen Bericht. Andererseits darf auch das Moment der Spannung nicht übersehen werden, das eine als Kriminalfall eingeführte Novelle in sich birgt, eine Spannung, die sich umso mehr steigern muß, als die Lösung des Falles nicht im vordergründig-rationalen Erkennen des Verbrechens und der Schuldigen sich erschöpft, wie man etwa annehmen könnte, sondern durch dichterische Mittel zu einer überraschenden Seelenerhellung der Zentralfigur führt. Letztlich trägt diese Exposition als Kriminalfall dazu bei, daß deutlich wird, wie die leidenschaftlichen Kräfte der Marquise im Entzug ihrer Freiheit und der Enge der Haft sich auf das Motiv der Beichte konzentrieren müssen. Dadurch kommt die Beichte zu dem bereits im Abschnitt über die Motive erwähnten Funktionen.

b) Entwicklung und Vertiefung des Geschehens durch Einzelbetrachtung der polaren Personenkreise

Die Exposition stellt das Geschehen in allgemeiner Sicht dar. Nun wendet sich die Vorgangsstruktur aus dem Allgemeinen ins Besondere und nimmt das Geschehen in die inneren Vorgänge der beiden polaren Gestaltenkreise hinein. Ihre Gegensätzlichkeit wird evident, der Kriminalfall wird schließlich zum menschlichen Problem.

Der Staatsanwalt

Für den Personenkreis der Gerichtsbarkeit steht der Staatsanwalt. Wenn sich die Vorgangsstruktur nun, nach der vergeblich versuchten Verhaftung Lebuissons, den Gedankengebäuden des Staatsanwalts zuwendet, so liegt in der Wahl der Vorgänge bereits wieder eine wichtige Deutung des Sinngehalts. Die rationale Welt, die sich der Person der Marquise bemächtigt hat, versagt, indem sie neben einer zunächst lückenlos auf die Schuld der Gräfin hinweisenden Beweiskette eine zweite, ebenso lückenlose entdeckt, die auf Lebuison allein hinweist. An dieser Stelle konzentriert die Vorgangsstruktur einen ersten Höhepunkt. Der rational-methodische Gegenpol zur Gräfin hat seine Untersuchungen und Schlüsse gesteigert und treibt sie nun zu diesem gedankenkranken Höhepunkt, in dem er eine innere Katastrophe erleidet. Seine Katastrophe, sein Versagen muß sich an dieser Stelle ereignen, weil nur dadurch der Blickpunkt allein auf die Gräfin gelenkt wird, nicht nur äußerlich, vom Leser aus, der eine Erhellung nun nicht mehr von den Gerichtspersonen erwartet, sondern auch aus dem Vorgangsgefüge selbst: in diesem Augenblick des Zusammenbruchs der rationalen Kräfte geraten sie selber in den Bann des Irrationalen, indem die Einsicht überhand nimmt, „daß durch das Dasein der Beichte jeder Gedankenschluß überflüssig gemacht“ wird und daß man „alles daran setzen mußte, um in den Besitz der Beichte zu kommen“ (S. 27). Auf diese Weise hat die Vorgangsstruktur in Auswahl und Betonung präzise auf die inneren Vorgänge der Marquise hingearbeitet.

In der Erzählweise ist vom Ende der Exposition an bereits eine Veränderung eingetreten, die, zunächst ganz allein, erkennen läßt, daß sich die Vorgänge aus dem Bereich des nur Kriminellen in eine tiefere Sicht begeben. Bei der Schilderung der Gedankengebäude des Staatsanwalts bedient sich der Dichter vergleichender Bilder, er wirft gelegentlich Blicke in die Praxis und Erfahrung des Mannes zurück, er wird beschreibend, an die Stelle des Details tritt eine Ganzheit. Deutlich ist diese Veränderung auch am Wechsel der Erzählzeit zu erkennen. Während die Exposition stark gerafft ist, holt die Erzählzeit jetzt die tatsächliche Zeit ein. Die Überleitung vom kriminell-vordergründigen zum inneren Vorgang ist bereits vollzogen, ohne daß die Spannung gebrochen ist, im Gegenteil, sie erhöht sich, sie vertieft sich.

Die Marquise

Die Erzählweise kann sich nun ohne neue Veränderung mit der Gedankenwelt der Gräfin befassen. Die Struktur benützt das Aufklingen der Beichte im Hirn des Staatsanwalts wie ein Stichwort, zur Gräfin überzublenzen, in die Zelle, in die der rationalen Welt polare Innenwelt der Frau. Wir erfahren ihre unruhige Seelenlage, ihren Hang, Wahres und Erträumtes zu vermischen zunächst in der Schilderung der Gefängnisatmosphäre aus ihrer Perspektive, in vergleichenden Bildern. Dann durch kleine Anekdoten aus ihrer Kindheit.

„Sie hatte als Kind immer das Gefühl, als müsse sie erträumte Wirklichkeit gegen die andere verteidigen“ (S. 30).

In breiter Erzählweise führt der Dichter psychologisch ein, um die vergangene Entwicklung anzudeuten und die künftige auf derselben, charakterlich bedingten Ebene vorzubereiten. Am Ende des Absatzes hat er bereits die Voraussetzungen geschaffen, Einzelheiten des Geschehens in der Erinnerung der Gräfin spiegeln zu lassen. Ihr Drang, Wirklichkeit und Traum zu vertauschen, nimmt ihnen aber die absolute Gültigkeit und macht sie zweifelhaft. Dadurch verschleiert er noch einmal das Geschehen. Die Marquise flieht in Gedanken mit Lebuissou, und dann kehrt sie zurück, als ob sie „noch nicht den ersten Schritt zu dieser Reise unternommen hätte. Und sie lächelte boshaft vor sich hin“ (S. 32).

Dieser unmittelbar auf das Stichwort „Beichte“ folgende retardierende Absatz bereitet das Kommende wie die Erkenntnis über das Vergangene durch Aufhellung des Charakters der Marquise vor. Er steht strukturell am wirkungsvollsten an dieser Stelle, weil er den krassen Gegensatz zu dem nüchternen, verstandesmäßig-oberflächlichen Vorgehen des Staatsanwaltes bildet. Am Ende macht die Bemerkung über ihre seltsame Gefühlsreaktion aufhören und weist wieder auf mögliche Vorgänge der Vergangenheit hin — den Tod Lebuissous.

c) Zusammentreffen der beiden Kreise — Steigerung

Nachdem die Vorgangsstruktur, wirkungsvoll eingeleitet durch den dem Wesen der Gräfin völlig entgegengesetzten kriminalistischen Aufwand, sich mit den inneren Vorgängen in der gedanklich-rationalen Welt des Staatsanwalts einerseits und der phantastisch-irrationalen der Gräfin andererseits befaßt hat, läßt sie im folgenden beide Kräfte aufeinander treffen. Das polar Angelegte begegnet sich und führt zur Steigerung der irrationalen Kräfte in der Gräfin, die sich nun ganz auf das Motiv der Beichte einstellt als einer Zuflucht aus der Gegenwart in ein ihrer Vergangenheit und ihrem Wesen ähnliches Motiv.

Das geschieht, indem nun der Dichter drei wesensmäßig verschiedene Gerichtspersonen aufgreift und sie hintereinander in die Zelle der Marquise führt, den Verteidiger, den Untersuchungsrichter und den Gefängnisgeistlichen. Hier ist die Struktur so gegliedert, daß alle drei, indem jeder auf die Beichte zu sprechen kommt, die Gräfin anders und immer deutlicher zu dieser irrationalen Zuflucht lenken. Von der Wesensart der Besucher, vor allem aber von der Empfindung, die ihnen die Frau entgegenbringt, die die fremde Wesensart in ihr weckt und hervorlockt, hängt die Intensität ab, mit der sie sich der Beichte zuwendet. Ihre psychologische Reaktion ist also, neben dem sinntragenden Motiv der Beichte, ein weiteres Moment, mit der die Struktur aus dem Vorgangszusammenhang heraus auf das Wesen der Gräfin hinweist, es zwingend vor Augen führt, eben ihr unbewußtes, irrationales Empfindungs- und Gefühlsleben. Der Verteidiger, kalt, von ihrer Schuld überzeugt, nur davon sprechend, daß das Erwiesene nicht ausreiche zur Verurteilung, gibt ihr den Rat, die Beichte nicht freiwillig öffnen zu lassen noch ihre schriftliche

Beichte fortzusetzen. Die Reaktion der Gräfin ist, daß sie dem „Gedanken eines Weiterführens ihrer schriftlichen Beichte, die sie, ohne den Schlüssel freilich, in Händen hielt, als einer neuen Unterhaltung“ nachsinnt (S. 35). Gleich darauf wird ihr die im Kästchen befindliche Beichte abgenommen. Während sie der Verteidiger in noch tiefere Einsamkeit stößt, weil sie weiß, daß er sich mit ihr nach seinem Fortgehen nicht mehr beschäftigt, spricht sie der Untersuchungsrichter am meisten an. Er ist galant, sie empfindet ihn erotisch, durch ihn fühlt sie sich zum Spiel herausgefordert. Als er ihr nahelegt, selbst die Erlaubnis zur Öffnung der Beichte zu geben, erwidert sie:

„Was ich für Gott oder seinen irdischen Diener niedergeschrieben habe, würde durch jeden weltlichen Blick entweiht“ (S. 38).

Der Priester, gleichgültig, von der Wesenlosigkeit alles Irdischen erfaßt, erweckt, indem er auf die Beichte zu sprechen kommt, in ihr das Verlangen, das im Wesen der Beichte latent liegt, nämlich die

„in wollüstig-quälerischen Demütigungen, Ergießungen, Zerknirschungen im Zusammenhang mit der Sünden- und Straffidee der Kirche“ (S. 41) dargebrachte Beichte vor ihrem alten Beichtiger.

Das unmittelbare Nacheinander der Besuche, zwischenhinein der Bericht über die Wegnahme der Beichte, die hier deutlich geraffte Erzählzeit geben diesen Szenen eine beinahe dramatische Geschlossenheit. Sie wird dadurch nicht beeinträchtigt, daß der Dichter in Bildern, Vergleichen und Beispielen über die Seelenlage der Frau psychologisch reflektiert. Die Reflexionen gehen unmittelbar mit der Entwicklung des Geschehens voran, sie machen sie deutlicher, kommentieren und vertiefen.

d) Rückschauende Lebensbeichte — Höhepunkt

Die an der rationalen Welt der Gerichtsbarkeit gewonnene Gefühlssteigerung der Gräfin erreicht im folgenden ihren Höhepunkt. Man gibt ihr Papier, ihre Beichte weiterzuschreiben, beim Anblick der weißen Bogen kann jetzt ihre Phantasie zur Ergießung der Seele führen.

„Sie dachte nicht an Schreiben, denn um sie standen Dinge stark wie Wirklichkeit...“ (S. 44).

Zug um Zug wird nun aus der Perspektive der Gräfin das verflossene, vor Beginn der Verhaftung, also vor Erzählbeginn liegende Geschehen erhellt: die Verfallenheit der Gräfin an den Schauspieler, die Vorbereitung der Morde, wo es war,

„daß die Marquise den Schauspieler am tiefsten liebte“ (S. 46),

das erste Sprechen von der Möglichkeit zu töten, gipfelnd in direkter Rede Lebuissons:

„Ich war ja einmal Quacksalber, und meine Kollegen nennen mich noch heute den Apotheker“ (S. 47),

sodann Tat um Tat. Die Motive des Giftmords und des Maskenträgers erscheinen jetzt in ihrer ganzen Dämonie und fügen sich in das Seelenbild der Frau ein. In der Struktur der Vorgänge liegt deutlich der Hinweis, daß die Beichte, die diese Erinnerungen, die zu einer wirklichen Lebensbeichte werden, hervorruft, denselben irrationalen Quellen entspringt wie die Verbrechen, daß hier ein Charakter auf dem ihm zugestimmten Weg seinem bemessenen Schicksal entgegengeht.

e) Katastrophe

Die Vorgangsstruktur bewegt sich nun in kurzen, retardierenden Sprüngen der Katastrophe zu. Der Gefängniswärter, der die Marquise um Fürsprache bittet, wenn sie wieder freigelassen wird, weil ihm ein lahmer Falschmünzer durchgebrannt ist, den man für Lebuissou hält, die Erinnerung an den toten Gatten und das Bewußtsein, daß sie jetzt

freigelassen unmöglich in die Kreise ihres Standes zurückkehren kann, dienen dabei nur als Motivierungen ihrer freiwilligen Erlaubnis, die Beichte zu öffnen. Mitleid und Reue, die zu der dämonisch-leidenschaftlichen Ursachskette im Wesen der Frau treten, machen dabei das Geschehen nur vieldeutiger. Sie erweitern und vertiefen ein allgemein-menschliches Problem: das Bewußtsein der Schuld, den Einbruch der hellen Mächte in das Dämonische.

Die Katastrophe vollzieht sich in novellistisch knapp geschilderten Vorgängen. Die Gräfin erlaubt selbst das Öffnen der Beichte und stirbt einen ekstatischen Tod im Gefühl von „wiedergegebenem Leben, Freiheit, Macht“ (S. 58). Knapp referierend berichtet der Dichter über den Fund der Leiche Lebuissons unter dem Pavillon im Schloßpark.

4. Zusammenfassung

Aus der hier skizzierten Struktur der Vorgänge wird klar, daß es sich in der Novelle „Die Beichte“ um einen völlig realen Geschehnisablauf handelt. Alle Vorgänge beziehen sich unmittelbar und real aufeinander in der Weise von Ursache und Wirkung, es besteht ein geschlossener Vorgangskreis, in dem gewisse Motive um die Hauptfigur Bedeutung gewinnen und innerhalb des Geschehens zu versteckten Trägern der weltanschaulichen Prinzipien werden. Durch das Aufklingen und Aneinanderstoßen der Motive zur rechten Zeit und am rechten Ort nähert sich die Struktur der Novelle dem Aufbau eines Dramas, wobei die Polarität mit Steigerung und Höhepunkten eine große Rolle spielt. Stets geschieht das innerhalb des realen, einlinigen Geschehnisablaufs, in dessen gegenwärtig erzählten Stand nach und nach das Vergangene nachgeholt wird, und zwar an den entscheidenden Stellen, so daß ein „Fall“ zu einer überraschenden Seelenerhellung sich entwickelt: ein Charakter trifft auf sein Schicksal.

B. Die weltanschauliche Problemnovelle Vincenzo Trappola

Auf dem Wege der sich immer weiter entwickelnden und vertiefenden Weltanschauung des Dichters in der Überwindung des rationalistisch-naturalistischen Zeitgeistes durch eine in der Erfahrungswelt selbst ruhende Erkenntnis der letzten Dinge liegt die 1922 vollendete Novelle „Vincenzo Trappola“. Sie steht zwischen der streng aus der Realität strukturierten Charakternovelle „Die Beichte“, in der sein Weltbild in einem geschlossenen, realen Geschehniskreis das Problem Charakter und Schicksal beleuchtet, und der „Perpetua“, in der die Weltanschauung sich in Gestalt und Form in die ganze Breite menschlichen Daseins begibt, als reine Problemnovelle. Hier sind zum erstenmal alle Probleme, die in des Dichters Weltanschauung einleitend festgestellt wurden, enthalten und gestaltet. Hier wagt er auch schon den Sprung der dichterischen Phantasie, der dem Denker versagt bleiben muß. Tatsächlich ist diese Novelle auch bei der Sammlung des Stoffes zu seiner 1924 erschienenen Schrift „Der Zufall und das Schicksal“³⁷ entstanden, der Schrift, in der ähnliche Beispiele wie die hier enthaltenen vereint und in Beziehung zu Zufall und Schicksal gesetzt werden.

Scholz bemüht sich um die natürliche Erfahrbarkeit des Übernatürlichen, demgemäß enthält er sich der metaphysischen Spekulation und geht an die Lösung des Problems mit Beispielen aus dem unmittelbaren, wenn auch empfindungsmäßig besonders subtilen

Leben und Erleben. Deshalb muß die Novelle, die sich mit diesem Problem als solches befaßt — ehe er es hineinnimmt in den breiten Strom des Lebens der beiden Schwestern Breitenschnitt und die okkult-geschlossene Form aus dem okkult-geschlossenen Geschehen bildet —, von einzelnen Beispielen ausgehen und vor allem Geschehnisse bringen, Geschehnisse, die untereinander ungleich sind, sich gegenseitig erst ergänzen, was einer offenen Form bedarf. Man könnte diese Novelle also im Gegensatz zur „Beichte“, die sich mit einem Charakter im Zentrum befaßt, als

Geschehnisnovelle

in der Kayserschen Termination bezeichnen, die zwischen Gestalten-, Geschehnis- und Raumepek unterscheidet⁸⁸. Wie wenig damit aber gesagt ist, zeigt sich besonders in diesem Fall, in dem alles Geschehen äußerst kunstvoll um eine Gestalt, die des Zauberers und Magiers Vincenzo Trappola, gerankt ist, der, zwar schon lange tot, geheimnisvoll in die Gegenwart hereinwirkt.

1. Das Problem

Das Problem der Novelle ist die Überwindung der Zeit. Sie hat als Leitmotiv das Bibelzitat:

„Vor Gott ist ein Tag wie tausend Jahre, und tausend Jahre sind vor ihm wie ein Tag“ (S. 10) oder in seiner Abwandlung die Zeile auf dem Grabmal des Trappola: „Qui tempus fregit“ (S. 40).

2. Die Fabel

Die Fabel entnimmt der Dichter einer schicksalhaften Episode aus dem Leben des um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert lebenden Zauberers und Magiers Vincenzo Trappola. Unmittelbar vor seinem Tod, bedrängt durch den Kardinal und der drohenden Inquisition, greift dieser als Beweis für die Richtigkeit seiner Lehren zwei Gegenstände aus der Luft, einen aus früherer Zeit, das Stirnband des Diokletian, und einen aus der Zukunft, den Ring eines Mannes, der ein Jahrhundert später leben wird, und überwindet so die Zeit. Beide Gegenstände dienen dem Dichter dazu, in kunstvoll verschlungener Weise die Struktur seiner Problemnovelle vor dem Vordergrund einer sich über das Problem der Zeit unterhaltenden Künstlergesellschaft in Rom zu gestalten.

3. Der Aufbau der Novelle

Vielschichtigkeit des Geschehens

Formal besteht in der Novelle „Vincenzo Trappola“ kein einliniger Vorgang, es findet sich nicht der Ablauf eines geschlossenen, zeitlich klar umrissenen Geschehens auf realer Ebene nach den Gesetzen von Ursache und Wirkung. Vielmehr gliedert sich die Novelle in einen novellistischen Kernvorgang und in einen auf diesen Kernvorgang hinführenden und ihn zum Problem objektivierenden Rahmen. Kernvorgang und Rahmen bestehen aus einer Zahl von Beispielen zum Problem der Zeit, die ursächlich scheinbar nichts miteinander zu tun haben. Wir stellen also eine Vielschichtigkeit des Geschehens fest.

Okkulte Verbindung der Geschehniskreise

Kernvorgang und Rahmen, wie auch die verschiedenen kleinen Novellen des Rahmens untereinander, hängen nicht in offenkundiger Ursächlichkeit miteinander zusammen, es ist eine verborgene Ursächlichkeit, die sie verbindet, nämlich ihr okkultes Sinngesamt. Durch diese Verbindung kommt es zur Ausbildung einer okkulten Sphäre, die das Problem der Überwindung der Zeit dichterisch evident macht. In der Auswahl und Stellung der Rahmenerzählungen untereinander, sowie auf die Weise, wie der Kernvorgang in sie hineingestellt ist, liegt eine überraschende Wirkung, die an die Stelle der Spannung innerhalb realer Vorgänge tritt.

Formale Aufhebung der Zeit

Das Problem der Aufhebung der Zeit findet auch im Formalen seinen Niederschlag. Nur der Kernvorgang der Novelle bewegt sich in realer Zeit. Aus den Schichten der Rahmenerzählungen wird die Realität der Zeit durchbrochen. Sie tragen durch ihre okkulten Bezüge zum Kernvorgang Vergangenes und Zukünftiges in die Gegenwart hinein.

a) Der novellistische Kernvorgang

Der novellistische Kernvorgang als eine einmalige, außerordentliche Begebenheit ist völlig okkulten Natur. Zugleich liefert er das wichtigste Beispiel, das der Dichter für das gestellte Problem der Überwindung der Zeit gibt. Er hebt an, als der Maler Frisch in der im Hause des Dichters Gmelin versammelten Künstlergesellschaft von einem Ring erzählt, den eine schöne Araberin ihrem Fürsten-Geliebten beim Abschied gibt, damit er sie durch ihn wiederfinden solle. In diesem Augenblick merkt der Bildhauer Zwerner, daß sein Ring nicht mehr an seinem Finger steckt. Ein junges Mädchen, Charlotte, glaubt, eine Hand „aus dem Dunkel der Luft in den Lichtkreis“ greifen gesehen zu haben, die „streifte ihm den Ring vom Finger und verschwand“ (S. 30). Nach eifrigem Suchen vergißt man den Vorfall und Frisch erzählt weiter. Der eigentliche novellistische Vorgang beginnt also erst auf Seite 29 der nur 63 Seiten umfassenden Novelle. Und bereits auf Seite 43 endet er, nachdem Zwerner am Abend des Gesprächs am Grabmal des Trappola vorbeigekommen ist, das wegen des Baues einer neuen Straße aus dem alten Garten entfernt werden soll, und nachdem er den Arbeiten vom Fenster aus zugesehen hat, als er erfährt, daß sein Ring zusammen mit einem römischen Stirnband und einem beschriebenen Pergamentblatt im Grabmal gefunden worden und im Museum ausgestellt sei. Auf knapp sieben Seiten, wenn man den Fortgang der Erzählung Frischs von dem Ring der jungen arabischen Frau abzieht, erstreckt sich also der eigentliche Vorgang der Novelle, der in seiner Einmaligkeit und seinem dunklen Sinngesamt für sich betrachtet schon alle wesentlichen Merkmale der Novelle in sich trägt. Dieser novellistische Handlungskern wäre schon ein dichterisches Gleichnis und hinreichend, das Thema episch schlüssig zu machen. Aber erst wie Scholz diesen Kernvorgang in einen größeren Rahmen stellt, wie er auf verschiedenen Ebenen darauf hinführt und ihn am Leben des Vincenzo Trappola vertieft, macht den Rang dieser Dichtung aus und erweitert sie schließlich zu einer Problemnovelle.

b) Der Rahmen

Ehe wir uns mit der formalen Verknüpfung des Rahmens mit dem Zentralvorgang der Novelle befassen, müssen wir einen Blick auf die Gesellschaft werfen, in der von Raum- und Zeitproblemen im allgemeinen und von den okkulten Vorgängen um Trappola im besonderen gesprochen wird. Denn es ist bezeichnend, daß die Gespräche und Geschichten

um das Problem in einer Künstlergesellschaft in Rom im Jahre 1820 geführt werden. Zu dieser Zeit fand eine Gruppe deutscher Maler, die Gruppe der „Nazarener“, in Rom ihr Heim, in dem stillen, verlassenem Kloster St. Isidoro. Die Nazarener verkörpern die reine Romantik der Malerei, wie sie in Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ verkündet wurde. Ihr Bestreben galt der Erneuerung einer wahrhaft frommen Malerei im Sinne des Mittelalters, nicht der deutschen, sondern der italienischen. Als Vorbilder betrachteten sie nicht Raffael, sondern den sanften Pietro Perugino (1446—1524) und den andächtigen Bruder Angelico von Fiesole (1387—1455). Der weltanschauliche Hintergrund dieser Künstlergesellschaft, aus der die geschilderte Gesellschaft hervorgeht, ist für die folgende Offenheit und Stimmung für die abseitigen okkulten Probleme in der Novelle wichtig, denn diese Gesellschaft ist der Mittelpunkt, in dem sich der Zyklus der Novellen schließt.

Der Rahmen ist mit hoher Kunst in den eigentlichen Vorgangskern gewoben und mit ihm verknüpft. Er besteht aus einer Reihe in sich abgeschlossener kleiner Novellen, die alle durch das eine Motiv sinngemäß verbunden sind, das zum Problem wird: die Zeit und ihre Überwindung. Dieser Rahmen ist so kunstvoll strukturiert, daß er von Novelle zu Novelle näher an das Problem hinführt, es gleichsam in der Luft schweben läßt und den Zentralvorgang vorbereitet, indem er die Sage von dem entschwebenden Stirnband des Diokletian vorausnimmt und so die Basis von der Vergangenheit her schafft für das, was auch im Zukünftigen mit dem Ring Zwerners möglich sein könnte, überraschend genug, denn niemand erwartet diese Wendung. Nach dem Ende des kurzen Zentralvorgangs spinnt der Rahmen schließlich anhand der Lebensgeschichte des Trappola den philosophisch-weltanschaulichen Hintergrund um den Vorgang und schließt in der novelistischen Erzählung der Katastrophe Trappolas den Kreis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Es ist sowohl für die magisch-okkulte Art des Zentralvorgangs vom Gehalt her, als auch für die Einführung und Hinlenkung auf das eigentliche Thema, das Problem der Novelle, vom Formalen her von Wichtigkeit, daß Gespräche voraufgehen, die sich, wenn sie auch oder weil sie gerade ohne Absicht geführt werden, mit dem Problem befassen. Aus dieser zweifachen, der gehaltlichen wie der formalen Bestimmtheit, erklärt sich die Verwendung des Rahmens in dieser Form. Er hat demnach ein Zweifaches zur Folge: einmal gehaltlich den Aufbau einer okkulten Sphäre, die im Gegensatz zu der okkulten Sphäre der „Perpetua“ aber immer noch von rationalen Elementen durchdrungen wird und in keinem Punkt den Problemcharakter des Behandelten wirklich in Frage stellt. Dieser Aufbau einer okkulten Sphäre ist notwendig, um das Problem inhaltlich schlüssig zu machen. Andererseits ist das aber auch die geeignetste Form, auf möglichst breiter Ebene und aus objektivem Raum, von den Gedanken und Anschauungen der Figuren her, das Problem episch aufzuschließen.

Hinführende Eigenschaften des Rahmens

Der aus kleinen, in sich abgeschlossenen, von den Figuren erzählten Novellen bestehende Rahmen führt das Thema ein und bereitet es vor. Da ist zunächst die Geschichte des Mönchs von Heisterbach, Bonaventura, die der Dichter Gmelin erzählt. Ein Mönch versäumt in der Kontemplation über das dunkle Wort der Bibel, dessen Sinn ihm nicht klar werden will, die Zeit: „Vor Gott ist ein Tag wie tausend Jahre und tausend Jahre sind vor ihm wie ein Tag“ (S. 10). Er kehrt dreihundert Jahre später in sein Kloster zurück, ihm scheint es wie ein Tag. Als er seine Brüder nicht mehr findet, merkt er,

daß er dreihundert Jahre sann und das Fließen der Zeit nicht fühlte und nicht starb“ (S. 14).

Dann erzählt Anna Fernow eine Legende aus dem Leben Mohammeds, der im Sinnen über Allahs Herrlichkeit ohnmächtig wird und einen Krug Wasser umstößt. In seiner Ohnmacht folgt er Allah bis in den siebten Himmel und schaut seine höchste Verklärung. Als er erwacht, hat sein Weg nicht länger durch sieben Himmel gedauert, „als das Wasser Zeit braucht, aus einem umgestoßenen Krüge auszufließen“ (S. 16).

Diese ersten beiden Geschichten sind Beispiele für das Bibelzitat, das letzte für den ersten Teil, das erste für den letzten Teil. Dadurch ist das Problem in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt, der gemeinsame übernatürliche, wunderbare Sinngehalt schafft die Atmosphäre, die das Kommende vorbereitet.

Mit der geheimnisvollen Geschichte Gmelins vom Stirnband des Diokletian, die er unmittelbar durch die Versetzung des Grabmals Trappolas angeregt erzählt, beginnt der Dichter den Teil des Geschehens um Trappola einzuführen, der aus dessen Lebenszeit in die Vergangenheit reicht und der im Kernvorgang der Novelle in der in die Gegenwart hereingreifenden Vergangenheit Trappolas seine Äquivalente hat. Es heißt nämlich, Trappola habe das Stirnband des Diokletian aus der Luft geholt, „aus einer viele Jahrhunderte zurückliegenden Zeit wie aus einem Meer des Abgrunds“ (S. 17).

Diokletian, überzeugt von der Notwendigkeit der Christenverfolgungen, ruft seinen Hauptmann Maximin, der Christ geworden ist, zu sich, um ihm seinen Irrtum auszureden. Als es ihm nicht möglich ist, verlangt er Beweise von der Richtigkeit der christlichen Lehre. Maximin kniet nieder, der Kaiser will ihn emporreißen. Da habe eine Hand ihm die Krone vom Haupt genommen, und sie sei fortan verschwunden geblieben. Nur angedeutet, daß diese Geschichte mit den legendenhaften Vorgängen um Trappola in Beziehung steht, erscheint sie an dieser Stelle vorbereitend für die spätere Ausweitung und Vertiefung des längst vergangenen Geschehens zum gegenwärtigen Problem in dem Bericht Uhdens aus den Aufzeichnungen des Marcellus über die Vorgänge beim Tod Trappolas, der dieses Stirnband zusammen mit dem Ring aus der Luft greift.

Die folgende Geschichte von der Araberin, die ihrem Geliebten einen Ring gibt, daß er sie wiederfände, ist angeregt durch die Bewunderung, die die Gesellschaft für den Ring Zwerners hat, der nach dem sachkundigen Blick des Dichters Gmelin aus dem letzten Jahrzehnt des achzehnten Jahrhunderts — „sogar sicher nicht früher“ (S. 24) — stammt. In dieser Geschichte ist, sowohl von der psychologischen Situation der Gestalten aus als auch durch eine okkulte Ursachskette, eine unmittelbare Überleitung zum plötzlichen Abhandenkommen dieses Ringes gegeben, das nun der Kernvorgang der Novelle sofort aufgreift. Zwischenhinein, als retardierendes Moment, wird die Geschichte fortgesetzt.

Am Ende des Kernvorgangs ist die Novelle bereits vorgangsmäßig abgeschlossen, der verlorene Ring und das Stirnband Diokletians finden sich im Grabmal Trappolas unerklärbar vor, vom Vorgang her ist der Höhepunkt des Okkulten bereits erreicht. Nun setzt noch einmal der Rahmen ein und entwickelt die Vorgänge in der Zusammenschau am Leben des Trappola von vorne, retrospektiv, verknüpft den Verlust des Stirnbands und den des Ringes, das Vergangene und das jetzt Gegenwärtige, in dem dazwischenliegenden, selbst schon lange vergangenen Todesmoment Trappolas und macht so die Realität der Zeit zum Problem.

Der Kernvorgang ist also äußerst kunstvoll in diesen Rahmen eingebettet. Er führt auf das Problem des Kernvorgangs hin und vertieft es, indem er eine *okkulte Sphäre* um den Figurenkreis hüllt durch die Art des Themas, über das gesprochen wird, durch die verschiedenen Ursachsketten, die zu den Geschichten führen (zu der von Diokletian die Sage um Trappola einerseits, wie eine okkulte Kette aus der Verknüpfung mit dem späteren

Ringverlust), durch die Aufmerksamkeit auf den Ring Zwerners, zu der ebenfalls zwei Ursachsketten, die offenbare, zufällige, die aus der Geschichte von der Araberin kommende und die vom Ausgang der Novelle her dunkle und schicksalhafte hinführen. Der Aufbau einer okkulten Sphäre tritt zu der hinführenden Bedeutung des Rahmens. Die okkulte Sphäre verknüpft scheinbar unzusammenhängendes Geschehen, das sich auf verschiedenen zeitlichen Ebenen abspielt, und strukturiert auf diese Weise die offene, vielschichtige Form zu einem strengen, ineinander okkult bezüglichen Ganzen.

Die Novellen in der Novelle

Die kleinen, eingefügten Novellen, von denen jede ein in sich abgeschlossenes Beispiel dem Zentralproblem hinzuträgt und die es in ihrer Gesamtheit durch die okkulte Verknüpfung in einer überraschend sich erhellenden Bezüglichkeit in einen größeren Zusammenhang stellen, nähern sich dem Märchenhaften, nicht nur nach dem Gehalt des Erzählten, sondern auch der Form, des ihnen eigenen Stils nach. Märchenhafte Motive findet sich, wie die magische Zahl Drei:

„Nach drei aufgeregten Tagen, drei schlaflosen Nächten...“ (S. 34)
oder der Ring, der in der Geschichte der Liebe des Fürsten zur Araberin reines Märchenmotiv bleibt.

Verknüpfung der Novellen durch die Erzählweise

Aber nach dem bereits Gesagten wäre es weit gefehlt, wollte man die Eigenbedeutung dieser Märchen-Novellen betonen. Sie sind mit strenger Kunst in die Vorgangsstruktur der gesamten Novelle eingebaut und sind letzten Endes nur in Beziehung auf das Gesamtkunstwerk zu deuten. Sie stehen nirgends unzusammenhängend in leerem Raum, Figuren, Geschehen und Raum-Atmosphäre der Novelle sind um sie gewoben, wie sie selbst zu ihrer Entwicklung beitragen. Das zeigt auch die Erzählweise, mit der der Dichter die Geschichten in den Gesprächen der Figuren einführt und mit der er die Figuren selbst ihre Äußerungen kommentieren läßt. Die Erzählweise beschwört eine Atmosphäre der Empfänglichkeit und der Faszination von dem geheimnisvollen Thema der Gespräche. „Heute, an diesem Abend, war es ein kürzlich angekündigtes städtisches Ereignis, das die Gemüter erregte. Das Grabmal des Vincenzo Trappola..., der einmal das goldene Stirnband des Kaisers Diokletian sollte aus der Luft gegriffen haben,... sollte wegen eines Straßendurchbruchs niedergelegt... werden“ (S. 8).

Eindeutig schlägt der Dichter das Thema an; in dem späteren scheinbaren Abschweifen der Gespräche liegt, wie wir gesehen haben, nur nähere Hinführung, auch spannungsmäßig, denn der Zauberkreis verdichtet sich ja immer mehr. Die Gesellschaft gerät unbewußt immer tiefer in den Bann Trappolas, der von Ferne hereinwirkt und das Thema mit dem Ring dadurch selbst anzuschneiden scheint.

Unmittelbar bevor man den Ring an Zwerners Hand bewundert, erwähnt der Dichter Trappola wieder:

„Ich weiß nicht, ob die Geschichte von der Krone des Diokletian dem sagenhaften Magier... bekanntgewesen sein muß“ (S. 23),

läßt er Uhden sagen, der nun in der Bibliothek des Vatikans über ihn nachlesen will. Die Verknüpfung und Verkettung der einzelnen Teilgeschichten mit dem Ganzen ist also auch durch die Beschwörung der Atmosphäre und der Stimmung gegeben. Dieses äußerst kunstvoll konstruierte Gewebe von Beispielen verläßt nirgends den Aktionsraum der gesamten Novelle. Vor und aus dem Hintergrund des Rahmens vertieft sich der okkulte Zentralvorgang und wird zum allgemeinen Problem auf eine episch schlüssige Weise,

bis dann am Ende im abschließenden Rahmenteil der magische Kontrapunkt, der bis dahin nur mittelbar auf das Geschehen einwirkte, nämlich Trappola selbst, in der erzählten Lebensgeschichte den bereits abgeschlossenen Zentralvorgang, das Verschwinden des Ringes, in einer umfassenderen, aufhellenden Perspektive noch einmal wiederholt und ihn zugleich mit dem einführenden Rahmenteil, der Geschichte vom Stirnband Diokletians, verbindet: Trappola greift beides aus der Luft. Kern und Rahmen verschmelzen zu einem okkulten Ganzen. In dieser Weise muß die komplizierte Vorgangsstruktur dieser Novelle gesehen werden.

Objektivierende Eigenschaften des Rahmens

Was wir bis jetzt an Formelementen in der Novelle erkannten, zeigt zwar ihre kunstvolle Gestalt in der Zu- und Ineinanderordnung der Vorgangsstruktur, es bliebe aber lediglich der Eindruck einer vollendeten Geschehnisnovelle, die um eine Figur mit ungewöhnlichen, hinführenden, aufhellenden, aber im ganzen doch dunklen, ungedeuteten, ja nicht einmal der Deutung fähigen Mitteln gestaltet ist, aber keineswegs der einer Problemnovelle. Wenn wir aber noch einmal den Rahmen betrachten, sehen wir, daß in ihm neben seiner kunstvollen Bedeutung für die Abwicklung des Zentralvorgangs und seiner Apotheose in der Lebensgeschichte Trappolas noch weitere Elemente eingeschlossen sind, die die Novelle als eine Problemnovelle erscheinen lassen.

Die Gespräche

Zunächst erweckt allein die Tatsache, daß der Dichter die Form von Gesprächen, das Wort aus zweitem Munde, wählt, schon die Vermutung, daß er sich von dem Gehalt der Novelle distanzieren möchte. Das wird zwar entkräftet in dem Augenblick, da das Okkulte aus den Erzählungen in die unmittelbare Gegenwart tritt. Trotzdem ist es gerade diese Form des Gesprächs, die ihm die Mittel gibt, objektivierend in den Gang des Geschehens einzugreifen und aus dem ratlosen Vorgang zuletzt ein Problem zu machen. Andererseits liefern ihm die Gespräche aber auch die Möglichkeit, das blinde Tasten, das unbewußte Hinstreben der Figuren zum Okkulten zu zeigen, und auch ihr Wegstreben je nach Art und Mentalität des Einzelnen, so daß er dann im Dennoch-Eintreten des Geschehens wiederum einen gültigen Beweis für das Problem in Händen hält.

Formale Betonung des Problemcharakters durch die Gespräche

Unter diesem zweifachen Aspekt sind die folgenden Beispiele zu sehen: einmal arbeiten sie objektivierend das Problem heraus, sie stehen aber auch in einem inneren, okkulten Zusammenhang mit dem Geschehen selbst.

Zunächst die schon erwähnte Tatsache, daß in einem Künstlerkreis Probleme diskutiert werden. Scholz spielt unmittelbar die Philosophie an, indem er Kant erwähnt, den Uhden verflucht. Man gerät

„oft genug in metaphysische Spekulationen“ — „die zu Grübeleien verführenden Raum-, Zeit- und Ursächlichkeitsprobleme Kants“ (S. 5)

tauchen oft in Gesprächen auf. Nach den beiden ersten Geschichten greift der Dichter wieder Kant auf, indem er Uhden sagen läßt:

„Nein! Keine der beiden Geschichten hebt die Zeit auf. Sie behaupten nur, daß unser Zeitgefühl schwankend und durchaus unsicher sei“ (S. 16).

Zu Beginn der Diokletian-Sage erwähnt Gmelin, daß man sie „dem alten Trappola angedichtet hat“ (S. 17). Er erzählt diese Geschichte in zwei Versionen, in der christlich

gefärbten“, in der eine Hand die Krone vom Haupt nimmt, und in der, wie er sie geschehen vermutet:

„Enttäuschung, Erkenntnis der Wesenlosigkeit, Unwirklichkeit aller Dinge wächst in ihm und mischt sich seltsam mit dem Schmerz um den verlorenen Freund“ (S. 22).

Er zieht sich freiwillig zurück in die Einsamkeit.

„Haltet das Sinnbild, daß eine Hand ihm die Krone löste vom Haupt! Nicht der beleidigte Christengott, der für seinen Märtyrer zeugen wollte, hat es getan, sondern die Schicksalshand, der gute Dämon des Kaisers, gab ihm damit das Zeichen, wessen seine Seele bedurfte“ (S. 22).

Die Philosophie Kants und die offenbare Ursachskette im Charakter des Diokletian setzt der Dichter also in der Perspektive der Figuren dem aufsteigenden okkulten Raum entgegen. Indem er auf diese Weise objektiviert, erhebt er das Okkulte zum Problem. Er nimmt es aus dem Strom des Lebens heraus und setzt es dem rationalen Blick innerhalb der Dichtung aus.

Der Aufbau der okkulten Sphäre aus der Gesprächsweise

Und doch ist diese Art der Dialektik auch wieder ein Mittel, das Überraschende der späteren Wendung vorzubereiten. Indem er durch die Gesprächsweise die Personen scheinbar aus dem okkulten Kreis wegführt, spannt er durch das dahinterliegende unbewußte Aufgreifenlassen der später zur Bedeutung gelangenden Geschichten im Hinblick auf das Ganze der Novelle den Bogen des Geschehens auf das äußerste. Das eingewobene okkulte Weltbild in diesem unbewußten Hintasten zu den geheimnisvollen Phänomenen, die offenen und verborgenen Ursachsketten erscheinen in der Überschau des Ganzen klar.

Perspektivische Objektivierung durch die Gespräche

Der Dichter setzt das Fragezeichen hinter die Geschehnisse nicht nur am Ende der Dichtung, wo es heißt (Anna Fernow):

„So ist es also doch deine Meinung, daß das Ganze nur eine romantische Sage und ein seltsamer Zufall, daß nichts Wahres daran ist?“ Gmelin: „Nichts Wahres — vielleicht in gemeinem Sinn. Aber eine aus verborgener Seele oder aus dem tief erregten Spiel der Geschehnisse stammende Täuschung kann mehr vom Wesen des Daseins aufschließen als alle bewiesenen Wahrheiten!“ (S. 63)

— hier erhöht er zugleich das Problem und gibt ihm Sinnbild-Charakter —, er setzt es zwischen jedes Gespräch und objektiviert das Geschehen dadurch in der Perspektive der Personen. Nach dem Verlust des Ringes, als Charlotte eine Hand zu sehen glaubt, die ihn abstreift, sagt Gmelin:

„Weißt du, woher die Hand stammt, die den Ring nahm? Aus der Geschichte des Diokletian! Du bist die beste Zuhörerin von allen. Du setzest, was du hörst, gleich in leibhafte Erscheinung um“ (S. 31).

Bei aller magischen Verknüpfung wird immer wieder der kritische Ton hörbar, die Objektivierung durch rationale Betrachtung innerhalb der Gesprächsform, so auch, wie Uhden seinen Bericht über Trappolas Leben beginnt:

„Ein merkwürdiger Kerl, dieser Trappola“ (S. 45).

Der Dichter läßt Uhden das geheimnisvolle Wesen des Magiers auf rationale Weise blutsmäßig herleiten:

„Er soll in irgend einem Neste der Lombardei geboren worden sein... In dem lombardischen Stamm ist noch viel germanisches Blut wirksam. In Trappolas heißes, echt italienisches Abenteurertemperament sind so schwere, mystische, ethische, metaphysische, grüblerisch-nordische Züge eingeprengt...“ (S. 47).

Als Trappola von seinen Jüngern Abschied nehmen will, kommentiert Uhden den Bericht:

„Ich gewann aus den Aufzeichnungen des Marcellus sogar eine Zeitlang den Eindruck, als ob Trappolas Absicht, sich zurückzuziehen, auf einer Warnung seiner Gönner und Freunde beruht habe, daß neue Anschläge gegen ihn im Werke seien“ (S. 56 f.).

Verknüpfung rationaler und okkultur Elemente

So gebraucht Scholz immer wieder die Rede aus zweitem Mund, das Geschehen von der okkulten Sphäre zu distanzieren, es in anderer Sicht zu zeigen, ein Fragezeichen zu setzen, das das Geschehen auf dialektische Weise zum Problem macht. Immer wieder führt er aber auch durch die Kommentare der Figuren andererseits in den magischen Kreis des Problems hinein, wenn er Gmelin etwa sagen läßt: die Geschichte des Diokletian habe nichts mit der Zeit zu tun, „die *rein zufällig* heute unser Thema geworden ist“ (S. 24) bis Anna Fernow am Grabmal des Trappola, noch ehe die überraschende Wendung im Wiederfinden des Ringes eintritt, meint:

„Oder er (Trappola) hat unser Thema angeregt, da man ihn in seiner Grabesruhe stört, fängt er wieder unter den Lebenden zu wirken an!“ (S. 41).

Genauso, wie wir in den kleinen Märchen-Novellen keine eigenständigen Gebilde sehen können, so dürfen wir auch nicht annehmen, daß die objektivierenden, ausweitenden Elemente in den Gesprächen allein auf eine Erhebung des Stoffes zum Problem hinzielen, das liegt darin ebenso beschlossen wie der magische Raum, an dem sie mitbauen. In dieser Zweibödigkeit des Rahmens, der hinaus- und hineinweist zugleich, und in seiner Verknüpfung mit dem Kernvorgang läßt sich die hohe Kunst erkennen, mit der diese Novelle gestaltet ist.

C. Zwischen Weltanschauung und Realität Die Pflicht

Die Formwerdung Scholz'scher Weltanschauung vollzog sich in der „Beichte“ unmittelbar aus der Realität des Geschehens, seine Weltanschauung ist der Hintergrund, der dem Geschehen deutende Auswahl gibt. Der reale Raum bleibt gewahrt.

In „Vincenzo Trappola“ haben wir festgestellt, daß das Problem der Weltanschauung in den Vordergrund tritt, es gewinnt Gestalt, bleibt aber stets innerhalb der Verweisungszusammenhänge des Kunstwerks und wird durch sie erst, durch die Reihe kunstvoll verschlungener und verwobener Beispiele, zum lebendigen, körperlich-greifbaren, nicht nur gedanklich-abstrakten Problem. Es kommt zum Ausbau einer okkulten Sphäre, die jedoch stark von rationalen Elementen durchdrungen ist.

Zwischen diesen beiden Formen steht die Novelle „Die Pflicht“.

1. Das Thema

Als Thema der Novelle finden wir wieder ein typisch Scholz'sches Motiv: das im menschlichen Charakter schlummernde Irrational-Unbewußte, das sich im Willen offenbart und seine höchste Ausprägung findet in dem moralisch-ethischen Begriff der Pflicht.

2. Der Raum

Scholz wählt zum Raum seiner Novelle Japan, die östliche Welt mit der Ahnenverehrung des Shintoismus, mit den Menschen, für die unbedingte Aufopferung des Lebens für den

Staat in Krisensituationen Selbstverständlichkeit ist. Zwischen Raum und Geschehen besteht Kongruenz. Der Raum ist für den Ablauf der Vorgänge von großer Wichtigkeit. Aber man kann nicht sagen, daß es sich bei dieser Novelle um Raum-Epik handelte, denn das Geschehnis ist an der Gestaltung mindestens in gleich zwingender Weise beteiligt. Wieder erweist sich die Einteilung Kayzers in diesem Punkte fragwürdig³⁹.

3. Gegensätzlichkeit

Die Gegensätzlichkeit, mit der der Dichter das Geschehen in der „Beichte“ im Raum der Gerichtsbarkeit gestaltet, ist hier nicht vorhanden, also weder der Doppelraum von rational und irrational, noch der zwischen real und okkult im „Vincenzo Trappola“. Es könnte eher von einem Gegensatz zwischen Pflicht und Neigung gesprochen werden, wozu die Szene zwischen Hauptmann Nishida und seiner Frau den gefühlsmäßigen Gegenpol zur Erfüllung der mehr geahnten als ausgesprochenen Verpflichtung der Selbstopferung für die Belange des Vaterlandes bildet. Aber diese Polarität liegt nicht im Zentrum des Themas; auch der Gegensatz zwischen amerikanischem und japanischem Wesen hat keinen unmittelbaren Anteil an der Strukturierung der Novelle.

4. Der erzählerische Bruch

Während in der Novelle „Die Beichte“ eine Kontinuität des realen Geschehnisablaufes durchwegs festgestellt werden konnte und in „Vincenzo Trappola“ die Realität organisch überlagert wurde von einer okkulten Sphäre mit dem Ziel, ein dichterisches Gleichnis zu geben für das Zeitproblem, weist die 1932 herausgegebene Novelle „Die Pflicht“ einen erzählerischen Bruch auf. Mit der Feststellung, daß nach der Abfassung der „Perpetua“ und des Romans „Der Weg nach Ilok“ die Weltanschauung und die damit zusammenhängenden Probleme des Dichters immer mehr Eigengestalt gewannen und aus der rein dichterischen Sphäre sich mitunter entfernten, dürfte nicht zu weit gegangen sein. Darin ist die Ursache zu suchen, daß sich die Weltanschauung in der Novelle „Die Pflicht“ nicht mehr organisch ins Kunstwerk fügt, sondern von außen aufmontiert ist. Die reale Ebene der „Beichte“ wie die okkult unterbrochene in „Vincenzo Trappola“ werden im Aufbau, in der Form der Werke evident. Auch in der „Pflicht“ unterbricht der Dichter erzählerisch die streng reale Ebene, aber was dort als Kunstmittel zu werten war, dessen Form eine gehaltliche Entsprechung zugrunde lag, ist hier ein erzählerischer Bruch, der keine innere Notwendigkeit aufweist.

Dieser Bruch findet sich auf Seite 12, wo der Dichter der realen Ursachskette, die in dem aufkommenden Sturm gegeben ist, der das Luftschiff Kinshu-Marū abtreibt und es später dazu zwingt, vor dem amerikanischen Flugzeugträger notzulanden, eine okkulte unterschiebt in dem Willen des Majors Ishikawa, der nur äußerlich auf die befohlene Heimfahrt geht, in Wirklichkeit aber „wie eine selbständige Kraft in Strahlen suchend weiter über den Ozean, dahin, dorthin“ (S. 13) schweift und so das Luftschiff auf okkulte Weise zwingt, sich von seinem eingeschlagenen Heimkurs zu entfernen.

Weder aus dem bis dahin Erzählten noch aus dem Kommenden ergibt sich eine hinlängliche Begründung dieser doppelt eingeführten Ursachskette aus Realität und Weltanschauung; es ist für den Leser wie für die Strukturierung des Werkes völlig gleichgültig, ob alles das, „was jetzt geschah, ein bloßer Zufall“ (S. 14) genannt wird oder nicht, weil es sich ja nur auf das Nächstgeschehene, die Abirrung vom Kurs, bezieht und keineswegs mehr Einfluß in derselben okkulten Weise auf das künftig Geschehene hat, das sich wieder ganz in realem Raum abspielt, wenn die Pflichterfüllung des Hauptmann Nishida, sein Todesflug, von dem Bericht des Majors Ishikawa

abhängig gemacht wird. In dieser ganz auf reales Geschehen gestellten Novelle bedeutet die weltanschauliche Abweichung einen Bruch; das dichterische Gleichnis zwischen Weltanschauung und Realität geht nicht auf, einfach deshalb, weil die Novelle auf ein derartiges Gleichnis auf okkulten Ebene nicht abgestimmt ist, weil das Unbewußte, durch das Nishida Kenntnis von dem unausgesprochenen Verlangen nach Selbstopfer für die Sache des Staates nimmt, ganz in Raum und Geschehen in streng realistischer Strukturierung aufgeht — weil die unmittelbar ausgesprochene Weltanschauung als Fremdkörper eindringt.

5. Strukturierung durch die Erzählweise

Damit kommen wir zur Bedeutung der Novelle, die auf ganz anderer Ebene liegt, nämlich in der Erzählweise des Dichters. Während sowohl in der „Beichte“ als auch in „Vincenzo Trappola“ eine gewisse Umschweifigkeit und Breite des Erzählens festzustellen ist, die sich vom streng Novellistischen entfernt, ist die Vorgangsstruktur der „Pflicht“ kein Vorgangsgewebe, sondern streng linear und zielstrebig. Der Ball des Geschehens wird geworfen und fliegt fast ohne Abirrung in die Katastrophe. Hier nähert sich Scholz in der Erzählweise Kleistischer Strenge.

a) Gliederung in drei Teile

Der Aufbau der Novelle gliedert sich in drei Geschehnisteile. Im ersten wird die Verirrung der Kinshu-Mar, die Landung vor dem amerikanischen Flugzeugträger und der Rückflug mit den zwei amerikanischen Offizieren berichtet. Der zweite Teil spielt auf dem japanischen Festland und gibt die Ansatzpunkte für die Katastrophe in dem vom General Kanamari erwähnten Bericht des Majors Ishikawa, worin die Rede ist, daß die amerikanischen Offiziere viel von den Geheimnissen der neuen Flugmaschinen gesehen hätten. Der dritte Teil bringt den Absturz der Kinshu-Mar vor den Augen der auf dem amerikanischen Flugzeugträger versammelten Besatzung, den Tod der Amerikaner durch das Selbstopfer Nishidas.

b) Bericht und Szene

Diese Geschehnisteile verknüpft die Erzählweise zu einem drängenden, sich dauernd in Bewegung befindlichen Ganzen. Indem sich die Erzählweise auf das Geschehen konzentriert, erhält es die novellistische Strenge und Knappheit, die Beschränkung auf das Notwendigste. Der Bericht und die Szene als Erzählform überwiegen, nur wo zur Aufhellung allgemein menschlicher Bezüge notwendig, wie im Zusammentreffen des Hauptmann Nishida mit seiner Frau vor dem Todesflug, oder wo es gilt, den Raum zu beschwören, in dem das Geschehen sich abwickelt, wie beim Totenfest, werden Bericht und Szene kurz durch Beschreibung unterbrochen, um die Tragweite der Katastrophe zu vertiefen. Bericht und Szene als Erzählformen erübrigen alle weiteren Mittel der Objektivierung, die wir in „Vincenzo Trappola“ angewandt fanden. Sie erwecken in sich die Vorstellung höchstmöglicher Objektivität.

Dritter Teil: Romane

A. Entwicklungsdeutung durch die okkulte Sphäre Perpetua

In dem Werk „Perpetua“, das den Untertitel „Der Roman der Schwestern Breiten-schnitt“ trägt, zugleich auf die literarische Gattung des Romans wie innerhalb der Gattung auf einem Entwicklungsroman hinweisend, finden sich die okkulten Vorgänge, die in der Dichtung Scholz' verstreut vorkommen, vereint. Aus der Gesamtheit seines Weltbildes fügen sich auch die mystischen und schicksalsbezogenen Vorstellungen mit ein.

Es ist für die Herkunft des Stoffes wie für seine Gestaltung von Interesse, daß Scholz aus einer einzigen Quelle ein einzelnes Motiv zum Anlaß für die Konzeption des Romans nahm.

„Das einzige historische Moment in dem Roman — abgesehen von Maximilians Besuch in Augsburg und einiges, was er sagt — ist die Tatsache, daß Luther bei seiner Durchreise durch Augsburg 1511, von Rom zurückkehrend, eine wundertätige Frau Anna Lamenit, die 1518 als Hexe ertränkt wurde, besucht hat, ohne sich offenbar von ihrer Wundergabe überzeugen zu lassen. Diese Tatsache hat mir die Anregung gegeben, Luther bei Perpetua wenigstens vergebens anpochen zu lassen. Meine Quelle für diese kurze Episode ist die Zeitschrift für Kirchengeschichte XLIII Band, Neue Folge VI, Zweites Heft 1924, Verlag Friedr. Andr. Perthes in Gotha-Stuttgart.“⁴⁰

Das Verhältnis der Quelle zum Stoff zeigt die Größe der dichterischen Evolution und legt die Vermutung nahe, der Dichter habe die Quelle zum Anlaß genommen, seine Weltanschauung in neuem Kleide zu gestalten.

1. Äußerungen des Dichters zur Gattung des Romans

Nach der Abfassung der „Perpetua“ (erschieden 1926) äußert sich der Dichter grundsätzlich über die „Kunst des Romans“. Er sagt:

„Es scheint fast, daß die Einheit des Romankunstwerks . . . nur dieselbe zu sein braucht, die auch eine einheitliche Lebensarbeit charakterisiert: die einer bestimmten geistigen Persönlichkeit als Schöpfer; freilich noch dazu: wenn sie von einer bestimmten Menschenwelt bewegt ist. Aber nicht mehr! Was dann im Geiste des Dichters auftaucht, hat Daseinsrecht, schließt sich mit allem anderen zum Ganzen zusammen.“⁴¹

Es ist kein Zweifel, der Dichter sucht seinen Stoff nicht im Ungefäher, er befaßt sich zum größten Teil nur mit Stoffen, die seiner geistigen Persönlichkeit entsprechen. Es sind Stoffe einmaliger Prägung. Wenn er nun aber fortfährt:

„Was vom Thema des einzelnen Romans fortführt, erhöht in ihm gleichzeitig das allgemeine Wesen des Romans: umfassende Ganzheit“,

so erhebt sich die Frage, ob auf Grund der weltanschaulichen Fundierung und der darin begründeten geheimnisvollen Zusammenhänge des Scholz'schen Romans, auf die wir zurückkommen werden, überhaupt etwas vom Thema fortführen kann, oder ob es nicht auf manchmal nicht sofort erkennbarem Wege in einer okkulten Universalwelt umso sicherer erst hinführt. Wir werden sehen, daß darin eine Eigenart des Romans „Perpetua“ liegt, dergestalt, daß das in sich verflochtene okkulte Gewebe eine tiefere Deutung des Entwicklungsproblems versucht.

Über die Technik des Erzählens, die Erzählweise, bemerkt Scholz in demselben Aufsatz: „Für den Roman heißt Erzählen: die Verkürzung des Geschehens finden, die es ins Wort eingehen läßt und doch nicht Verkürzung scheint, was sie bei der . . . Novelle wohl darf.“⁴²

Scholz hat in der Erzählweise der „Perpetua“ dem Wechsel von „Ganzheit und Unterbrechung“, der „den Eindruck des Verfließens von Zeit hervorruft“⁴³, große Aufmerksamkeit geschenkt, aber seine stilistischen Mittel, seine im Gedanken sich formende und kristallisierende Sprache, die bei der Mitteilung des Gedankens, noch in der Bewegung, erstarrt, die nicht schweift und fabuliert, sind ihrer Herkunft nach novellistischer Prägung.

Schließlich meint Scholz:

„Das Wesen der Romankunst scheint mir die Fähigkeit, die Gesamtheit des Daseins zu erzählen, das Einzelne so zu erzählen, daß bei dem Besondersten noch gefühlt wird: das Lebensallgemeine nimmt hier nur Einzelgestalt an.“⁴⁴

Das Allgemeine im Besonderen darzustellen, das Besondere zu allgemeiner Gültigkeit zu erheben: Scholz bekennt sich zur symbolischen Vieldeutigkeit der Dichtung.

2. Entwicklungsroman (geschlossene Form)

In Perpetua geht es um die Entwicklung einer Gestalt, der Katharina Breitschnitt, deren Standort in dieser Welt schon vor der Geburt festgelegt und die über ein Leben hinweg ausgeführt wird. Die Form des Entwicklungsromans ist eindeutig: den Entwicklungsstadien der Kindheit, der erwachenden Leidenschaft, der Verstrickung in das Dämonische und der Läuterung, des Umschwungs der dunklen Kräfte in die der Wunderbarkeit und Heiligkeit ist ein gleich breiter Raum in dem Werk gegeben. Aus dieser breit angelegten und ausgeführten Romankomposition kristallisiert sich aber etwas, was der Novelle entfernt ähnlich ist: es ist eine dem Aufbau nach dramatisch-novellenhafte Akzentuierung auf das Außergewöhnliche in der überraschenden Wendung durch den Opfertod Marias erkennbar. Aber diese Akzentuierung, wie auch bei den anderen Höhe- und Wendepunkten des Romans, bleibt nicht in novellistischen Formgesetzen, sondern fügt sich in den breiten Vorgangsverlauf der Entwicklung ein. Auch die Vielzahl der okkulten Erscheinungen, durch die die Entwicklung Katharinas dargestellt wird, führen zur Erhellung einer gesamten, sich entwickelnden Daseinsbreite in vielschichtiger Weise, einer okkulten Sphäre, die ganz in den Lebensstrom der Gestalten hineingenommen ist. (Dabei stehen Figuren, Geschehen und Raum nebeneinander, ergänzen sich gegenseitig durch Verweilung und Raffung des einen oder anderen Teils, nicht aber schließt eines das andere aus, wie Wolfgang Kayser meint⁴⁵.)

Von der Form her ist auch in diesem Entwicklungsroman die am Drama geschulte Formkraft des Dichters erkennbar in der seltsam verteilten, spannungsgeladenen Polarität. In der Bedeutung der Träume und des Symbolorganismus bildet sich auch formal eine okkulte Welt, eine Welt, deren dunkle Verknüpfung im Alleinen wurzelt und nur von dort her erklärt werden kann.

Die Einmaligkeit dieser außergewöhnlichen Entwicklung einer Frau aus einer etwas eigenartigen, verschlossenen, mit seltsamen Gedanken umgehenden Kindheit über eine maßlos mit ihren unpersönlich-dämonischen Kräften wuchernden leidenschaftlichen Liebenden, die in den Ruf einer Hexe gerät und der Inquisition verfällt, die durch Erschütterung über den stellvertretenden Opfertod der Schwester zusammenbricht und in ekstatischer Krankheit geläutert wird, so daß die Kräfte sich dem Heiligen und dem Wundertun zuwenden, hat den Dichter dazu veranlaßt, die Gesamtheit seiner okkulten Ideen in ihren Verflechtungen mit der Wirklichkeit in den Dienst des Entwicklungsganges der Katharina zu stellen. Im frühen Kindesalter der Schwestern bedient er sich noch einfacher, realer Beobachtungen, den Entwicklungsfluß darzustellen: Wenn etwas getan werden sollte, „dann konnte man an einem Ruck des Köpfchens sehen, daß der Gedanke zuerst in Katharina aufgeblitzt war; aber schon im nächsten Augenblick schien es Maria zu sein,

die das Ganze wollte, die am schnellsten lief und oft genug zuerst am Ziele war“ (S. 41). Das eigentliche Formelement, mit dem er die Entwicklung der Hauptfigur darstellt, besteht in einer Zwischenwelt, die aus der Realität gelöst ist, in einer Sphäre okkulten Erscheinungen. Es sind die geheimnisvollen doppelten Ursachsketten, mit denen der Dichter das, was sich in den Ursachsketten der Wirklichkeit vollzieht, überlagert. Auf diese Weise stellt er die Entwicklung Katharinas nicht bloß vordergründig dar, sondern er kommt zu einer in die Tiefen des Unterbewußten lotenden Deutung der Entwicklung. Wir versuchen deshalb im folgenden, die Entwicklung, soweit sie sich innerhalb der okkulten Sphäre vollzieht, in ihren einzelnen Stadien kurz zu zeigen. Die Behandlung des Stoffes erhält durch das Wesen der okkulten Sphäre eine in sich geschlossene Form. Die okkulten Verknüpfungen verdichten sich zu einem Organismus.

3. Strukturierung durch die okkulte Sphäre

Es ist kein Zweifel, daß die Lebensbreite der einzelnen okkulten Erscheinungen in „Perpetua“ zunächst vor allem im Stoff ihre Ursache hat. Die okkulte Sphäre macht die seltsamen und unerklärlichen Vorgänge, die innerseelische Entwicklung Katharina-Perpetuas von einer Hexe zu einer Heiligen, aus der Befangenheit in niederen, zwanghaft-dämonischen Mächten in die Freiheit christlich-überirdischer Wunderkraft, wie auch die ergänzende Seelengemeinschaft zur Zwillingsschwester Maria und deren schuldlosen Opfertod zwingend und glaubhaft. Die okkulte Sphäre dient in erster Linie dazu, die übernatürlichen Kräfte, die an der Entwicklung der beiden Schwestern wirken, anschaulich zu machen. Damit aber löst sie nicht nur ein Problem, das der Stoff aufgibt, sondern sie hat zugleich Anteil an seiner Strukturierung. Durch die Schau der geistigen Persönlichkeit des Dichters gestaltet sich die Sphäre so dicht und umfassend, daß sie zum Gewebe des gesamten Werkes wird.

a) Von der Geburt der Zwillingsschwestern bis zur Liebesbeziehung zu Veit

Zeitlich und räumlich fügt sich die okkulte Sphäre in die mittelalterliche Vorstellungswelt von Augsburg um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert ein.

Bezeichnend für die Dichte, in der die okkulten Erscheinungen auftreten und die realen Vorgänge überlagern, ist die Tatsache, daß der magisch-okkulte Kreis sich bereits um die Entwicklung der beiden Schwestern schließt, ehe sie das Licht der Welt erblicken. Die vorheilige Schuld der Mutter, dann später die Erscheinung des Reiters bei der Taufe, das Aufleuchten des Flammenmals am Knie der Schwestern weisen versteckt vorausdeutend auf die künftige Entwicklung hin.

Die Entwicklung Katharinas von der Geburt über die Liebe zu Veit und ihre schwarzmagische Ära bis über den Tod der Schwester Maria zur Wundertätigkeit hat aufsteigenden Charakter. Diese Entwicklung ist schicksalhaft verknüpft mit der okkulten Sphäre, die sich um Katharina bildet und die in gleichen Stadien sich steigert und den Höhe- und Wendepunkten zustrebt.

Eine unmittelbare Äußerung okkulten Natur, die über alle Ähnlichkeit in Aussehen und Veranlagung der beiden Schwestern hinausgeht und ihre übernatürliche Einheit und Ergänigungsbedürftigkeit dartut, zeigt sich schon früh in der magischen Kraft des Blutes. Im Hause der Muhme Hochbichler schneidet sich Katharina in den Finger, weil sie glaubt, Maria rufen zu hören. Das Klopfen des Blutes im verletzten Finger vermittelt ihr ein Gesicht: die Schwester Maria im Hause der Eltern krank auf dem Sterbebett. Der Priester kommt, sie schildert der erstaunten Hochbichler verblüffende Einzelheiten (S. 67f.).

b) Die Liebesbeziehung zu Veit — Steigerung

Die okkulte Sphäre hat konsequent sich steigernden Charakter, analog der den Höhepunkten zustrebenden Entwicklung der Gestalten. Waren in jenem Stadium die okkulten Kräfte der Katharina noch völlig unbewußt, so trägt die folgende Liebesbeziehung zu Veit dazu bei, die okkulten Kräfte in Katharina stufenweise ihren Höhepunkten in der schwarzmagischen Ara zuzutreiben und sie ihr bewußt zu machen. Die Liebesbeziehung Katharinas zu Veit ist aber ein Liebesraub an Maria. Innerhalb des okkulten Universalismus wird diese Beziehung zu einem ausführenden Werkzeug des über den beiden Schwestern schwebenden vorbestimmten Schicksals, dergestalt daß Katharina dem Aufbruch der dunklen Mächte ausgeliefert und Maria durch ihren dadurch erfolgenden Eintritt ins Kloster „Friedenspforte“ bereitet wird, die Schwester im Tod zu vertreten. Schicksal in okkulter Sicht umschließt ständig wie ein Zauberkreis in beinahe mechanischer Einwirkung die Vorgänge.

Bis in die Erzählweise hinein, in der Vorausdeutungen und vorausgenommene Reflexionen über die spätere Entwicklung eine Rolle spielen, ist das zu verfolgen: so greift der Dichter an einer Stelle vor und zitiert Veits spätere Worte über das erste Zusammenreffen mit Katharina:

„In diesem Augenblick habe ihn das Mädchen zum ersten Mal richtig verzaubert und behext; aber begonnen habe der Zauber früher, schon früher habe sie ihn wie magisch gezogen, daß er hierhin gehen und dem Mädchen begegnen müsse“ (S. 77).

Die Liebesbeziehung zu Veit entbehrt jeder existentiellen Befreiung, sie ist ebenfalls ein magischer Bann. Räumliche Trennung, „wohlthätige Verzögerung“ (S. 111), Veits Studienreise nach Bologna, dient zwar rein natürlich zur Reifung der Liebenden. Katharina hat inzwischen ihr Erlebnis mit dem Tänzer Georg, Veit erlebt eine Liebe mit der Italienerin Viviane. Während aber in Veit nur die Sehnsucht nach der Geliebten wächst und er Verantwortung spürt,

„die das Vorhandensein dieses anderen Menschen in seinem Leben nun bedinge — bis beides, Beglücktsein und Verantwortungsgefühl plötzlich durch eine sehr heftige Eifersucht abgelöst wurde“ (S. 127),

wachsen in Katharina mit der Sehnsucht die magischen Kräfte.

Erst sieht sie einen Reiter nur undeutlich in ein entferntes Land reiten (S. 118). Sie ist noch auf Erzählungen Hartmut von Wilens über seinen Neffen Veit angewiesen, bei denen sie dunkel errötet (S. 120). Katharina wird krank, Maria zur selben Zeit auch. Und schon hat Katharina,

„vielleicht durch die Einwirkung des Kränkels, eine Art Handhabe gefunden, der dunklen Kräfte ihres Wesens schon manchmal Herr zu werden. Es war ihr selbst nicht klar, ob es mit dem Willen, oder ob es von selber sich einstellte: sie verfinsterte sich gleichsam in sich und nach außen, dann sank oder stieg sie — jedenfalls stand sie bald in einem anderen Kreis des Lebens, in einer anderen Durchsichtigkeit, in anderen Schicksalen“ (S. 122)

In diesem Zustand erklärt sie heilsichtig die eingeschlagene Scheibe bei einem Händler, der ihrem Vater einen falschen fränkischen Gulden gegeben hat (S. 123). Die Gesundung der beiden Schwestern vollzieht sich darauf zur gleichen Zeit,

„als ob eine geheime Uhr ihrer beider Leben regle und leite“ (S. 124).

Hartmut von Wilen hatte von den Schwestern oft das Gleichnis vom Spiegelbild gebraucht (S. 53). Katharina ist nun wirklich das Urbild geworden, von deren Kräften die Heilung ausgeht. Maria als Spiegelbild folgt nach den Gesetzen der Spiegelung. Eine parapsychische Erscheinung bekräftigt das Wunderbare, Seltsame dieser Heilung:

„Ein Arzt, der in derselben Nacht einen Heiltrank für Krämpfe gebraut, behauptete, daß es in Augsburg Hexerei geben müsse: er habe in den brodelnden Dämpfen seines Herdes deutlich die wohlausgebildeten Körper zweier Mädchen erblickt, und es sei gewesen, als ob die Haut dieser die Dämpfe seines Arkanums geradezu eingesaugt hätte“ (S. 124).

Deutlich zeichnet sich in Äußerungen wie der des Arztes ab, daß sich die okkulte Sphäre nicht nur um Katharina und ihre Schwester hüllt, sondern daß der Dichter die umfassende Ganzheit, die er als Wesensmerkmal des Romans bezeichnet, mit hineinnimmt.

c) Erster Höhepunkt der schwarzmagischen Kräfte

Ihren ersten Höhepunkt in der schwarzmagischen Ära erreichen die Kräfte in ihrer symbolhaften Verkörperung in der Frau Hunschild und dem Thurner. Die Vorgänge um diese Gestalten durchbrechen völlig die reale Sphäre; es wäre hierbei daran zu denken, daß es sich bei diesen Gestalten tatsächlich um eine symbolhafte Verkörperung der schwarzmagischen Kräfte Katharinas handelt, so daß sie in einem Zwischenbereich zwischen Wirklichkeit und Märchen stehen und nur zu einem geringen Teil Wirklichkeitswert besitzen. Diese Interpretation mag Martini bestärkt haben, in der Haltung des Werkes einen „symbolischen Realismus“ zu vermuten. „Dem Bewußtsein entzogene Zwischenwelten der Seele durchdringen die Wirklichkeit.“⁴⁶

Das Märchenhaft-Unwirkliche zeigt sich in dem geheimnisvollen Weg Katharinas zur Hunschild, der zwischen Wachen und Traum zurückgelegt wird. Es zeigt sich in der Atmosphäre um die Hunschild, die einer Hexenküche gleicht. Ein Eidekätzchen springt vom Stuhlücken, ein Waldkauz schwebt auf die Lehne des alten Kirchenstuhls, auf dem Katharina sitzt. Ein „stark riechendes, brenzlich rauchendes Gemisch“ wird gebraut, aus dem die Alte die Geschichte Veits liest (S. 183). Mit einem Holzscheit, das sie spaltet, ruft Katharina Veit herbei (S. 184). Im selben Augenblick versinkt sie in eine Art Traum und wird, offenbar um Veits willen, von einem Mann verfolgt, in dem sie einen Fahrennden erkennt, den Fiedler Thurner (S. 184). In einem novellistischen Zwischenbericht wird von einer Beleidigung des Thurners durch den Ratsherrn Aufmuth erzählt, die der Fiedler Thurner vor Gericht nach einem alten Hohngesetz des Sachsenspiegels, „worinnen geschrieben, daß, wenn ein Unehrllicher von einem Ehrlichen an seinem Leibe gekränkt worden, er dem Schatten des Täters ebenso solle tun dürfen“ (S. 187), mit einem Tritt in den Schatten des Ratsherrn sühnt, der bald darauf stirbt. Es stellt sich heraus, daß im selben Augenblick, in dem Katharina Veit herbeiruft, der Thurner von Veit verfolgt wird. Der Thurner bindet Veit vor dem Haus der Hunschild. Aus der Gefahr rettet Hunschild und den Thurner die magische Herbeirufung Veits durch Katharina (S. 190).

Im Geschehen laufen hier wieder zwei Ursachsketten nebeneinander, eine reale und eine okkulte. Eine geheimnisvolle Doppelwelt tut sich auf. Die reale Ursachskette ist darin gegeben, daß Veit den Thurner verfolgt und von diesem vor dem Haus der Hunschild gebunden wird. Die gleichlaufende irrealer geschieht in der magischen Herbeirufung Veits durch Katharina.

Das Ineinander von dunkler Magie und auf die künftige Entwicklung zum freien Wundertum hinweisender innerer Vorgänge in Katharina wird deutlich in dem Bild des Schattenkreuzes, das ihr während der Herbeirufung erscheint, als sie die Hände faltet. Symbolhaft erscheint jetzt bereits das Zeichen des Wundertums, der Überwindung der dunklen Mächte. Wenn die Hunschild sagt: „Du wirst uns segnen“ (S. 182), so ist das wiederum nach der Auffassung, die Vorgänge in der Hexenküche seien eine symbolische Verkörperung der dunklen Kräfte in Katharina selbst, dahin zu deuten, daß in Katharina sich die Wandlung aus den niederen Kräften in das heilige Wunderreich anbahnt.

d) Zweiter Höhepunkt der schwarzmagischen Kräfte

Im zweiten Höhepunkt der schwarzmagischen Ära wenden sich die in Katharina durch ihre Liebesbeziehung zu Veit beschworenen dunklen Kräfte gegen die Liebe selbst: Veits Braut wird verzaubert (S. 234).

e) *Lösung aus der schwarzen Magie*

Inzwischen bahnt sich an der Gestalt Galpruners, des späteren Richters, schon das Hinübergleiten der schwarzmagisch okkulten Sphäre in die christlichen Wundertuns an. Vermöge seiner dämonischen Persönlichkeit beschwört Galpruner zunächst eine ungewisse Gefahr herauf, die Katharina wieder zu den okkulten Beziehungen mit ihrer Schwester zurückführt. Maria beichtet einen Traum vor ihrer Einkleidung dem Pater. Die Beichte sieht Katharina mit, so daß sie

„auf zwei verschiedenen Wegen, aus zwei verschiedenen Leben zum Jetzt kommt“ (S. 220). Die nahe Einkleidung erweckt in Katharina ein Schuldgefühl, dessen Ursache der Liebesraub ist. Katharina kommt zum Bewußtsein,

„sie müsse sich wehren gegen die wachsende Kraft ihrer Seele, Zauber zu tun und zu erleiden“ (S. 218).

Sie wird sich der Sündhaftigkeit dessen bewußt, das

„in allem Sichüberheben über die Schranken der Natur wie der göttlichen Gebote lauert“ (S. 228). — Sie überlegt,

„ob sie, wenn sie statt lebender Menschen die Engel zwingt mit ihrem Zauber, nicht Wunder bringen könne“ (S. 229).

Die okkulte Sphäre erfährt nach der Verkörperung ihres magisch-gebundenen Bereiches in Hunschild und Thurner nun eine zweite Verkörperung des heilig-wunderbaren Bereiches in den Visionen, die Katharina von der Gottesmutter hat. Bereits im Seelhaus erscheint sie ihr zu verkünden: „Bereite dich!“ (S. 260). Auf bohrende Worte des Paters hin erscheint sie im Gefängnis: „Erschrick nicht, fürchte nichts! Was auch geschieht, ich rette dich!“ (S. 293). Sie sieht ihren wirklichen Tod als alte Frau voraus.

f) *Widerstreit der dunklen und hellen Kräfte in Katharina*

Dunkle und helle Kräfte streiten in Katharina. Die Verkörperungen des dämonischen Bereiches treten noch einmal hervor: Thurner hat sich als Folterknecht verdingt und will Katharina zur Flucht verleiten (S. 310). Sie widerstrebt. „Durchdringung mit ihrer Kraft und ihrem Wesen“ (S. 318) erretten Katharina vor den Leibesqualen der Folter.

„Vielerlei Geschehen stellte sich auf ihre Willensrufe bereit, Katharina zu retten“ (S. 320), ein Brand im Dachstuhl des Gefängnisses, ein Erdbeben unter der Stadt, Seuche in der Umgebung, sich gegen die herrschenden Geschlechter auflehrende Zunftgenossen. Auch Seelen ruft sie an, die Eltern und Galpruner, von dem sich im Schlaf die Heiligen wenden. Aber alle Geschehnisse werden verhindert, weil „Einer allein helfen soll und alles allein tragen“ (S. 323).

Da berühren die ausgesandten Vorstellungs- und Willensströme Maria-Perpetua,

„daß sie aufhorchte, wie auf einen Glockenton über sich oder ein Rufen des Grabes im Boden, und plötzlich wußte, daß all ihrem Leben, all ihrem Sehnen, all ihrem Sein wie ihrer Fehle die Erfüllung werde“ (S. 323).

Die okkulte Sphäre verdichtet sich hier zu einer wunderbaren, überirdischen Schau. In das, was bereit steht, aber nicht wirksam wird, und in das, was sich schon zur Rettung aufmacht in der reinen Liebe des Selbstopfers, klingt die milde führende Stimme der Gottesmutter, daß Katharina nicht der Tod, sondern das Leben bestimmt sei, daß auch Sünde der Wille des Herrn sei, daß ihr Weg Licht sei und Licht spenden solle, daß ihr nur ein kleines Leid des Leibes, aber ein großes des Herzens bevorstünde, denn um ihretwillen würde sterben, wer ihr lieber ist als sie selber, und daß Gott sie braucht und ihre Kraft, nicht jenen und seine Reinheit (S. 324). Als Galpruner ihr den Tod verkündet, zerknüllt die Madonna das Urteil (S. 346).

g) Das Opfer — Wendepunkt

Die Schwester Maria stirbt für Katharina und trägt dadurch zur letzten Läuterung ihrer magischen Kräfte bei: Der Schmerz über die Verbrennung der Unschuldigen gibt ihr die Macht zu einem ersten, mit Willen vollbrachten Wunder — durch ihr Gebet öffnet sich das verschlossene Tor des Gefängnisses (S. 352).

h) Höhepunkt der weißen Magie

Nach der langsamen Genesung Katharina-Perpetuas im Kloster erreicht die okkulte Sphäre ihr letztes Stadium im Wunderwirken der Katharina. Sie wendet die Pest von Augsburg ab (S. 386) und rettet den Neffen des Bischofs, während er sie besucht, um ihre Wunderkraft festzustellen, vor dem Tod (S. 399). Als Äbtissin des Klosters „Friedenspforte“ besuchen sie Kaiser Maximilian, seine Gattin und Luther, denen sie Hilfe erweist durch ihre wundertätige Gabe. Die okkulte Sphäre ist befreit vom Dämonischen und richtet sich auf das Heil der Menschheit hin.

i) Zusammenfassung

Die okkulte Sphäre stellt alle Vorgänge zur Wirklichkeit in eine Als-Ob Beziehung. Okkultes Geschehen vollzieht sich, als ob es Wirklichkeit wäre. Damit ist die unmittelbare Wirklichkeit aufgehoben und auf einer höheren Ebene wiederhergestellt. Diese Ebene umfaßt alle Bereiche der dichterischen Wirklichkeit, sie stellt Figuren, Geschehen und Raum in ihren Dienst. Sie strukturiert das Kunstwerk.

Die Strukturierung durch die okkulte Sphäre gewinnt dadurch besondere Bedeutung, daß sie dem Dichter ermöglicht, reales und irreales Geschehen in seiner Doppelbödigkeit darzustellen. Ohne die Realität des Geschehens aufzuheben, wird die Überlagerung durch die okkulte Sphäre zur geheimnisvollen Triebkraft, aus der sich das Geschehen entwickelt und mit Hilfe doppelter Ursachsketten die Entwicklung vorantreibt. Die Struktur ist deshalb einem Mechanismus nicht unähnlich, weil die Entwicklung nicht aus freien Willenskräften hervorgeht, sondern aus einer dunklen Triebkraft fließt, die ihren Ursprung im Alleinen hat.

4. Der Einfluß der okkulten Sphäre auf die Bereiche nicht okkulten Natur

Wir haben bereits die Frage aufgeworfen, ob sich bei einem auf diese Weise strukturierten Werk im Hinblick auf die Gesamtheit überhaupt etwas finden kann, das vom Thema fortführt, oder ob das dem Thema Hinzuge tragene nicht auf manchmal nicht sofort erkennbarem Wege wieder zur okkulten Welt zurückführt. In „Perpetua“ ist eine strenge Strukturierung der auf den okkulten Gesamtaufbau des Werkes bezogenen Nebengestalten zwar nicht vorhanden. Aber wir können an vielen Beispielen feststellen, daß die nach Auffassung des Dichters den Eindruck von Lebensbreite erweckenden Nebengestalten und Nebenvorgänge unter dem Einfluß des Okkulten stehen, daß sie strukturell mit der okkulten Sphäre verbunden sind und aus einer anderen Ebene auf sie hinweisen. Solche Bezüge auf nicht okkulten Ebene finden sich überall. Hier einige Beispiele von Begebenheiten und Verhaltensweisen, die in einem Abhängigkeitsverhältnis zum Okkulten stehen, es unterstreichen und herausheben.

Hierher gehört der humorvolle Ausflug der Hochbichlerin mit dem Incubus, der, vermeintlicher Hexenjüngling, sich als ihr verstorbener Ehemann herausstellt, der ihr statt eines Reitpferdes einen Besen bietet und mit dem sie gewohnterweise, als sie das Haus

durch den Schornstein verlassen, in Zank gerät und daraufhin eigensinnig wieder umkehrt. Daraus erkennt sie, „daß es mit der Hexerei für sie nichts sei“ (S. 285).

Dieses geträumte Erlebnis zeigt, wie sehr sie im Bann der Vorgänge um Katharina ist. Ferner grenzen Verhaltensweisen des Aberglaubens Figuren von geringer unpersönlicher Kraft von der in der okkulten Sphäre dargestellten Entwicklung Katharinas ab, die umso wirksamer sind, weil sie sich scheinbar auf der gleichen magischen Ebene bewegen, aber nichts als Kinderspiele, Kinderzwangsvorstellungen sind. So sagt sich der nasgeführte Tänzer Georg beim Warten auf die Hochbichlerin, die seinetwegen Maria im Kloster aufsucht:

„Wenn er diesmal noch bis zu jenem Baum, diesem Busch, dem Mauerwerk oder dem Ausblick ins kahle Feld ginge, dann würde seine Liebesbotin erscheinen und ihn hereinrufen“ (S. 168).

Galpruner stellt sich das Orakel:

„Wenn Katharina, sobald sie eingetreten, ihn nach seinem Begehr fragen würde, so solle sie schuldig sein; wenn aber nicht, so solle das erste, was sie sage oder tue, ihn weisen, wie er das, was über sie geredet werde, zu verstehen habe“ (S. 291).

Als er ihre Schritte hört, löscht er das Orakel wieder „mit einem innerlichen Machtwort“ (S. 291).

Mutter Breitenschnitt ist abergläubisch und hat einen Hang zum Geheimnisvollen (S. 59). Vater Breitenschnitt

„spottet gegen den, der im Leben vielerlei Bezüge und Sinn zu sehen glaubt (S. 59). Er tut Rechtes und Falsches, seine Tochter zu retten, im Glauben, die Summe dessen würde irgendwo aufgeschrieben und, wenn sie genug sei, würde sie seine Tochter befreien (S. 356).

Ins Seelhaus Afra kommen Leute, die Katharina für allerlei Zauber verantwortlich machen:

„dem ihre Verwünschung das Bein gebrochen; ein anderer, dem ihre Bosheit ohne Wurf und Stein das Fenster zerdrückt; einer gar, der es ihrem Zauber schuld geben wollte, daß er sein eheliches Weib hat betrügen müssen und einer Dirne verfallen; und wieder einer, der es ihr zuschrieb, daß er untüchtig geworden zur Liebe, weil sie ihm die Nestel geknüpft“ (S. 286).

Hierher gehören auch die Verhaltensweisen Veits gegenüber Katharina, auf die wir im Abschnitt über die Polarität noch zurückkommen werden.

Die der Schwester Sybille von einem alten Weibe geweissagte Warnung, „sterben müsse rasch, was ich in mein Herz schlösse“ (S. 89), wird zu einer verdeckten Vorausdeutung des Todes der Maria auf okkulten Ebene.

In diesen Beispielen zeigt sich eine klare Bezüglichkeit der okkulten Vorgänge um die beiden Schwestern zu den Denk- und Verhaltensweisen wie auch den Vorgängen, die mit der Absicht, den Eindruck von Lebensbreite zu erwecken, um die Zentralvorgänge gerankt sind. Wie sehr sich der okkulte Organismus zu einer Ganzheit zusammenschließt, zeigt sich auch in der strukturellen Bedeutung, die Traummotiv und Symbolorganismus im Hinblick auf das Ganze des Werkes einnehmen.

5. Das Traummotiv

a) Weltanschauliche Herkunft

In dem Gebäude von des Dichters Weltanschauung steht der Einzelmensch mit dem All durch das Phänomen des Unterbewußtseins in einem dauernden geheimnisvollen Zusammenhang. Diese Vorstellung, die er mit den Mystikern gemeinsam hat, läßt ihn immer wieder die Welt als einen Gottestraum erkennen.

„Das Unterbewußtsein ist vielleicht ein mit seiner dunklen Seite in uns hineinragendes, auf einen anderen, außer uns liegenden Ichpunkt gesammeltes Bewußtsein, das alle Eigenschaften bewußter Seele hat und uns doch unbewußt bleibt.“⁴⁷

Aus dem Alleins-Gedanken, der in dieser Vorstellung liegt, erklärt sich auch die Seelengemeinschaft der beiden Schwestern Breitenschnitt.

„Es ist nicht ausgeschlossen, daß fremde . . . Bewußtheiten Teile unserer Seele mitbesitzen.“⁴⁸

Dieses Mitbesitzen zeigt sich ständig in der okkulten Seelengemeinschaft der beiden Schwestern, so daß symbolisch eine Seele von zwei Individuen getragen, die Polarität in einem Herzen von zwei getrennten Polen ausgetragen wird (siehe Polarität).

Das Phänomen des Unterbewußten ist also

„die Brücke, die aus dieser Welt hinüberführt zum Herzen des Seins, zur wesentlichen Welt“⁴⁹.

Es wird von den innersten Kräften des Menschen gebildet und steht den Wurzeln seines und allen Seins viel näher als das wache Bewußtsein. Das Unterbewußtsein gestaltet sich sichtbar in Form der Träume.

Das Traummotiv bei Scholz ist daher nicht nur ein gestalterisches Element, etwas Technisches, sondern führt in die tiefen, unbewußten Zusammenhänge der nach Gestalt strebenden dichterischen Welt seines Werkes hinab. Scholz findet auch eine große Ähnlichkeit der Träume mit der Dichtung in seinem Aufsatz „Der Traum und die Dichtung“⁵⁰: Dichtung und Traum haben danach gemeinsam, daß bei ihnen ein Wirklichkeitsschein entsteht. Beide bauen ihre Wirklichkeiten aus eigenen Mitteln, bei beiden wirkt das Wesentlichste des Menschen, sein Daseinsgefühl, allein. Demzufolge ist die Ursache der Welt von Traum und Dichtung einheitlicher als die der äußeren Welt. Die Verquickung dichterischer Gesetze mit den Gesetzen des Traumes führt Scholz zu der Erkenntnis, daß beide frei vom Zwange des Verstandes sind und keine bewußte und unmittelbare Nachahmung der Wirklichkeit, sondern ein absichtsloses, organisches Sein und Werden bilden.

b) Strukturelle Bedeutung

Aus der Auffassung des Dichters, daß bei der Erschaffung der Wirklichkeit im Traum nur das Daseinsgefühl wirkt, während beim Bewußtwerden der Außenwelt noch etwas Fremdes, ein äußerer Zwang beteiligt ist, geht hervor, welchen Sinn das Traummotiv in seinem Werk „Perpetua“ erfüllt. Es wird als ein Mittel verwendet, die von äußeren Zwängen beeinflusste Entwicklung der Gestalten in ihrem unbewußten Daseinsgefühl zu spiegeln. Das Geschehen wird in den Träumen von diesen Zwängen losgelöst und auf eine höhere Stufe erhoben, in eine höhere Wirklichkeit, in Zusammenhänge des Allgemeinen und damit des Alleinen. In den Träumen wird reale und okkulte Wirklichkeit in das Daseinsgefühl transponiert und erscheint von hier aus verwandelt im Lichte des Unverbrüchlichen und des Wahren. Als Kunstmittel und Formelement haben die Träume also den Charakter einer Epischen Integration, da in ihnen vordergründiges Geschehen in einen höheren Seinszusammenhang transponiert wird, um von dorthin in einer neuen, tieferen, umfassenderen Perspektive zu erscheinen.

Als Frau Breitenschnitt glaubt, Grund zu der Annahme zu haben, ihre voreheliche Beziehung zu dem Waffenschmiedgesellen und ihre Folgen, die eine weise Frau beseitigt hat, trügen Schuld, daß ihre Ehe mit Breitenschnitt noch im zweiten Jahre kinderlos sei, „und sich die bedrückenden, schwermütigen Tage allmählich mehrten, faßte der Gedanke in ihr Wurzeln, beides könne Strafe des Himmels für ihre Sünde sein“ (S. 12).

Im Traum wird ihr die Vorstellung „Sünde“, die ihr als Kind nie greifbar gewesen ist, am deutlichsten:

„Sie verlor dann ihre Seele und war seelenlos, ein schwerer Leib nur voll erstickender Dampfhcit: Sünde“ (S. 12).

Hier zeigt die Transposition der äußeren Wirklichkeit in das Daseinsgefühl das intuitive Bewußtwerden einer Schuld in einer auf das Wahre gerichteten Sphäre, dem Gewissen.

In dem folgenden Traum widersprechen sich äußere Wirklichkeit und Daseinsgefühl. Die Vorgänge der Wirklichkeit werden durch das Daseinsgefühl bereits überwunden, ehe sie herantreten. Der Traum stellt einen innerseelischen Umbruch dar und entkräftet mit seinem Anspruch auf Wahrheit die Vorgänge der Wirklichkeit: Längst ehe sie den Mönch aufsucht zu beichten, der ihr mit harten, strafenden, versagenden Worten verbietet, Gott um das Geschenk eines Kindes zu bitten und sie ihm dennoch nicht gehorcht — in dem unbewußten Empfinden der Nähe mönchischer Askese und irdischer Wollust — hat sich im Traum in Frau Breitenschnitt bereits die Erlösung von der Sünde vollzogen:

„Sie sah ihren liegenden Leib, der gläsern und durchsichtig war, fast überall von einem dunklen, wallenden Rauch durchzogen, den sie als eine schwere Reglosigkeit fühlte, der auch ihren Kopf erfüllte und in ihr Auge trat, so, als sei es unter Wasser geöffnet, der aber den linken Teil der Brust mit dem Herzen bis zur Schulter freiließ. Aus diesem freigelassenen Teil des Körpers kam ein unerklärliches inneres Licht, das in den Rauch hinausstrahlen vermochte und bis zum Ende des Traumes, der dann unklar wurde, nicht verging“ (S. 13).

Schon dieser Traum zeigt, wie leicht die vom Dichter dargestellten Träume Symbolwert erreichen. Dunkel wallender Rauch und hinausstrahlendes Licht deuten symbolisch auf das Zusammensein von Gut und Böse in einem Schoß, von Schuld und Erlösung, die aus einem Schoß kommen werden. Die Lokalisierung des Lichts auf das Herz weist symbolisch auf die Macht der Liebe hin, die Läuterung, Katharsis, vollbringen wird im Liebes-Opfertod der Maria.

Völlig in den Bereich des Symbols gehört der folgende Traum: Frau Breitenschnitt träumt die beiden Schwestern auf einer von Wasser umgebenen Insel.

„Sie waren noch jünger als jetzt. Auf einmal kam ein Löwe und ging knurrend und mit aufgesperrem Rachen auf sie zu, die nun zum Ufer und in das Meer hineinflüchteten, das wie schützend über ihnen zusammenschlug. Während der Löwe auch auf das Wasser zustürzte, verwandelte sich das Bild: der Löwe war eine gelbe gierige Flamme geworden, die über das Wasser windgetrieben hinleckte, daß es versiegte und die Kinder sich umfassend frei am sandigen Grunde standen. Der Löwe blieb Flamme, hatte aber einen weit aufgerissenen Rachen, der sich eben anschickte, beide zu verschlingen, als das eine der beiden Mädchen schützend in den Flammenrachen stürzte, der darauf sofort erlosch und verging mitsamt dem Opfer, das in ihm verschwunden war. Da begann die gerettete Schwester, die auf einmal viel älter aussah, leuchtend zu schweben, höher und höher, schwebte plötzlich wieder über dem Meere, das nun still und glatt war und ohne Insel; schwebte über dem ungeheuren Meere, auf dessen silbernen Spiegel sich die Gestalt langsam zu senken schien; gleichzeitig tauchte, undeutlich noch, die Schwester vom Grunde an die Fläche hinauf, kam bis dicht an den überschimmerten Glanz und — war nun das Spiegelbild der schwebenden, mit der es nahe der Silberhaut des Wassers hin, beide winkend, in die Fernen entglitt“ (S. 60f.).

In diesem Traum konzentriert sich das Zentrum der Problematik des Werks „Perpetua“, ins Märchenhafte enthoben. Er ist sein Gleichnis schlechthin. Eine Deutung wird diese Stelle zum Ausgangspunkt machen. Aus den beschränkten Möglichkeiten ihres Inseldaseins verjagt die beiden Schwestern das Dämonische, symbolisiert im Löwen, in die unerschöpflichen Möglichkeiten des Wassers, der irdischen Betätigung. Das Dämonische, das fähig ist, sich in verschiedene Gestalten zu wandeln (eine solche Wandlung zeigt sich im Roman in dem Wechsel der dämonischen Gestalten von der Hunschild zum Galpruner, die beide das Schicksal der Schwestern beeinflussen), wird Feuer und saugt diese Möglichkeiten auf.

Erst das Selbstopfer der einen Schwester läutert das Dasein und vertreibt das Dämonische. In der beruhigten Welt ist das Schweben über dem Wasser, dem Irdischen, und das von unten wieder auftauchende Spiegelbild, das Symbol des Letztmenschlichen, Perpetuellen, der Gang Capistrans zum Kloster Ilok, um einen Vergleich aus dem Roman „Der Weg nach Ilok“ heranzuziehen.

Im Zusammenhang mit der seherischen Tendenz der Träume, die äußere Wirklichkeit in Daseinsgefühl transponieren, aber von nicht unmittelbar am Schicksalsablauf mitwirkenden Personen geträumt werden, zeigt sich auch im Traummotiv die okkulte Gesamtstruktur nicht nur aus dem Gehalt, sondern auch von der Form her. Sie spannt sich wie ein Bogen um das ganze Geschehen und dringt wie in Erde sickern Wasser in jede Einzelheit.

Eine wichtige Rolle spielt das Traummotiv zur Aufhellung der okkulten Seelengemeinschaft der beiden Schwestern. Sie, die die reale Sphäre auf „auseinanderführende Straßen des Lebens“ (S. 80) lenkt, bleiben oft nur durch ihre Träume miteinander in Verbindung. Ihr Daseinsgefühl hebt die Trennung in der äußeren Wirklichkeit in den Träumen auf. Den wirklichen Vorgängen laufen solche in ihrem Daseinsgefühl gleich und stellen sie damit in einen höheren Sinn- und Seinszusammenhang. Sie bahnen in Maria schon früh den Entschluß zum Opfer an und machen ihn einsichtig, während die äußeren Verhältnisse in scharfem Kontrast dazu stehen.

Hier findet sich ein analoger Traum zu dem von Mutter Breitenschnitt, den Maria im Kloster träumt, die fast jeden Tag an Katharina denkt. Auch er hat stark symbolischen Charakter, nur sind seine Gestalten der Wirklichkeit entnommen und haben keine märchenhaften Züge. In den lebensvortäuschenden Bildern, in denen Maria dem lange schon toten Steinhans, der in ihrer Vorstellung wieder lebt, eine Silbermünze gestohlen hat, die sie in ein bedrückendes Gefühl der Schuld versetzt, spielen gewiß versymbolisierte Andeutungen der Erbsünde mit, zumal als Maria der Tod des Steinhans ins Bewußtsein dämmert, dieser die Züge Christi annimmt und, als er dann stirbt, ihr klar wird, „daß sie ihn getötet hätte“ (S. 204). Eine Beziehung zur vorehelichen Schuld der Mutter ist leicht erkennbar. Im zweiten Teil des Traumes reißt sie Veit an sich, sein Gesicht verwandelt sich in das Galpruners, der sie noch wilder umarmt und sich in ihr Haar verwühlt. In einer lieblich beruhigten Welt endet der Traum. Sie sitzt mit einem Kindchen auf einer Wiese, der Steinhans hat die Münze wieder und hält sie dem Kind hin. „Von fern klang in einem Dorf ein Glöckchen, dessen Schwingen sie wohlighingegen hörte“ (S. 207).

Im zweiten Teil ist die Ähnlichkeit mit dem Symbolgehalt des Traumes der Mutter Breitenschnitt auffallend und eindeutig.

Dieser und ähnliche Träume der Maria, wie der, in dem sie „tierisch-teuflisch“ ein Mann umarmt „und ihr ins Gesicht zischt, er hätte ihr die Zauber- und Wunderkraft gegeben, er wolle sie nun groß machen vor allen Frommen, wenn sie ihn inbrünstig küsse“ (S. 300), drücken die Seelengemeinschaft der beiden Schwestern über ihre äußerliche Trennung hin aus, indem die eine Schwester Vorgänge um die andere mitschaut oder Gefahren, die der anderen drohen, wie hier die Umarmung des Galpruner, erkennt und abzuwenden versucht. Sie dienen dazu, Maria auf ihr Opfer vorzubereiten:

„Aus diesem Sturm, in dem das Gewissen am wildesten seine Schläge auf sie führte, während das Weltliche und Irdische immer siegreicher triumphierte, keimte langsam mit dem Ruhigwerden des Herzschrags eine Versöhnung der beiden Wesenheiten, in die das Mädchen gespalten war . . . Sie müsse sich opfern, sich auslöschen, das würde ihre Sünde tilgen“ (S. 209).

Die Bedeutung des Traummotivs in „Perpetua“ ist die einer epischen Integration, in der

das Geschehen in einen höheren Seinszusammenhang gestellt wird vermöge der Eigenschaft der Träume, Daseinsgefühl zu zeigen. Das Traummotiv schließt damit aber auch den magisch-okkulten Raum des Kunstwerks noch dichter, indem es die Fäden, die die okkulte Sphäre um das Geschehen spinnt, weiter und tiefer verflechtet.

6. Der Symbolorganismus

„Ein einmaliges Besonderes drückt das sich ewig Wiederholende, Allgemeine — nur nach irgend einer seiner wesentlichen Seiten verstärkt und deutlich gemacht — aus. Es wird ein Epigramm auf das Allgemeine“⁵¹,

so formuliert Scholz das Wesen des Symbols in der Dichtung. Wilhelm Emrich⁵² bezeichnet das Symbol als eine „Einheit von Erscheinung und Wesen“ und weist darauf hin, daß nichts, was innerhalb der Dichtung ausgesprochen wird, sich selbst meint, sondern in einem dauernden Verweisungszusammenhang steht, „wodurch eine schwebende Unendlichkeit von Sinnbezügen erreicht wird“.

Wenn wir von einem Symbolorganismus sprechen, so geht es uns nicht darum, das gesamte Werk als eine symbolische Ganzheit im einzelnen interpretieren zu wollen. Zweifellos ist das Werk eine solche Ganzheit. Aber es wäre wohl eine selbständige, in sich geschlossene Arbeit, diesen Bezügen nach Emrichs Methode nachzuspüren. Hier sollen lediglich einige Bilder untersucht werden, die im Zusammenhang des Werkganzen zu Sinnbildern werden, indem sie der Geschehnisstruktur, ähnlich wie das beim Traummotiv der Fall ist, auf einer höheren umfassenderen Ebene allgemeingültigen Sinn geben. Wir werden sehen, daß sie den Okkult ineinander verflochtenen Kreis der Gesamtstruktur noch mehr verdichten. Was die okkulte Sphäre im Hinblick auf die Vorgangsstruktur leistet, nämlich die Strukturierung des realen Geschehens durch eine Überlagerung gleichlaufender, beziehungsweise selbständiger okkulten Geschehnisse, das leisten das Traummotiv und die Symbolstruktur im Hinblick auf die Gesamtstruktur des Werkes: das übersinnliche Geschehen wird der gesamten Werkstruktur nach in einen höheren Zusammenhang gestellt, die okkulte Sphäre an allgemein gültigen Festpunkten verankert, die inhaltlich wertvolle Fingerzeige für eine Deutung des Werkes, strukturell die endgültige Schließung des magischen Kreises zu einer okkult-magischen Welt geben.

Die Symbole, deren sich der Dichter bedient und die das Werk wie ein roter Faden durchziehen, haben zum Teil Assoziationen christlichen Gedankenguts zur Grundlage, sind aber in ihrer Auslegung in dieser Richtung äußerst vorsichtig zu behandeln.

Das Symbol der *Gottesmutter* ist eines der wichtigsten in dieser Hinsicht. Als Gebälerin des Erlösers wirft es aus Bereichen außerhalb der Dichtung eine zwielichtige Beleuchtung, die auf die beiden Schwestern gelenkt wird. Das Symbol der Gottesmutter die christliche Welt des Jenseits und ihre Deutungen und Erlösung treten in Frau Breitenschnitts Leben.

„Während sie erst der Gekreuzigte... am meisten beschäftigt hatte, gewann bald Maria mit den übernatürlichen Mutterschaftsymbolen die Oberhand über den göttlichen Sohn. Ihr nachzueifern, ein Kind hervorzubringen, das reiner, heiliger sein würde als die Mutter, das ward ein immer stärkerer Sehnsuchtszwang in der Frau“ (S. 19).

In diesen Eindrücken vor der Geburt der Schwestern, in diesem Symbol, das mit dem Kreuzestod Christi verbunden ist (die Frau assoziiert mit dem erschten Kind Christus), ist die Entwicklung zum Letztmenschlichen bereits angedeutet, zugleich als eine Entsühnung von Schuld der Mutter im Kinde, wie auch als eine Entsühnung von den dunkel-magischen Mächten überhaupt. Die Gottesmutter kehrt im Laufe der Entwicklung in den Visionen der Katharina wieder; was aus dem christlichen Erlösungsgedanken herüberschwingt, erfährt durch die Entwicklung eine neue, symbolische Deutung.

Das Symbol des *Reiters*, der nach der Taufe der Schwestern den Straßenstein aufwirbelt, der sie fast streift, und der gleich darauf selbst stürzt (S. 26f.). Dieser Reiter symbolisiert

das Schicksal (apokalyptischer Reiter), das Gefährdetsein der Schwestern, den Sieg der Schwestern über das Schicksal.

Das Symbol des Reiters wird wieder aufgenommen beim Tod Steinhansens. Er stirbt durch einen Hufschlag seiner Pferde an den Kopf, während er sich nach einem verlorenen Packen bückt (S. 45). Als einfacher Mensch besitzt er nicht die magischen Seelenkräfte, die den Zwillingen innewohnen. Ihr Schicksal ist ein lange sich vorbereitendes, entwickelndes, persönliches; deshalb trägt das stürzende Pferd nach der Taufe einen Reiter. Steinhansens Schicksal ist ein unpersönliches, zufälliges; deshalb ereilt es ihn unmittelbar durch seine unberittenen Pferde. Das, was er liebt, wird ihm zum Schicksal. Das, womit sich die Kinder fortwährend beschäftigen, das Höllenfeuer bei Hexenhinrichtungen, wie die Heiligen, die „sterbend schon die Arme der Maria fühlen“,

wird Marias Schicksal. Bis in die kleinsten Andeutungen ist der magisch okkulte Kreis gewoben. Vor der Einkleidung Marias erscheint wieder ein Reiter: Veit (S. 222). Die Schicksalsbezüge aus der Liebe zu Veit kündigen sich an und führen das Symbol fort. Das kleine rote *Muttermal* am rechten Knie der sanfteren Maria (S. 31). Das Symbol wird von der Muhme Hochbichler ausgewertet:

„Flammenmale deuten auf Ehre, Ruhm, aber freilich auch auf höllische Sünde, deuten auf Liebesglut und wieder auf Schicksal, das mit der Liebe den Menschen verbrennt“ (S. 33).

Als nun auch bei der stärkeren Katharina das Flämmchen aufzüngelt und gleich wieder lacht, wird das Symbol deutlich als Hinweis auf die künftige Seelengemeinschaft der beiden Schwestern.

Muttermal und Reiter treten immer wieder sinnbildlich hervor, so beim Besuch der Hochbichlerin bei Frau Breitenschnitt, über die die Ahnung kommt: „Man wird sie verbrennen!“ (S. 360).

Auf den Symbolgehalt der *Träume* wurde schon hingewiesen. Ein ähnliches Symbol wie der Traum der Frau Breitenschnitt von der Insel kommt in dem Märchen vom Spiegelbild vor,

„das vor dem entsetzten Auge eines sich im stillen See Betrachtenden plötzlich zu sinken beginnt und in der grünen Tiefe verschwindet, worauf ein Beben und Zittern über die Wasserfläche läuft. Das Bild kommt nie wieder herauf ... aber der See zittert und bebt jedesmal, wenn der Mensch, dessen Blick hinabsank, sich wieder dem ruhig gewordenen Wasser naht“ (S. 101).

Der See symbolisiert die Seele Marias, die sich der Schwester hingibt.

Hochsymbolischen Charakter hat auch die *Namengebung*. Nicht nur nennt Hartmut von Wilen die Schwestern „Spiegelbilder“ (S. 53). Bereits der Ordensname der Maria „Perpetua“, der dem Werk den Titel gibt und den Katharina später mit Sinn erfüllt, hat symbolischen Charakter. Maria und Katharina bedeuten „die Reinen“, Maria in ihrer biblischen Funktion als die reine, makellose Empfangende des Gottessohnes, Katharina aus der griechischen Bedeutung des Wortes. Ein Bezug zwischen Christentum und Antike wird hergestellt und erweckt die Vermutung, es könne sich bei der Hebung der dämonischen Welt in die Freiheit des Wundertums um eine Synthese zwischen antiken und christlichen Anschauungen der Heilsidee handeln.

Auch der Name der Schwester Sybille weist auf die mythische Wahrsagerin hin.

Das Gespenst im Kloster „Friedenspforte“, die Hexenempfangnis der adligen Nonne, wird manchmal so gesehen,

„daß gerade der Blick der beiden schwarzen saugenden Augen zuerst verschwamm, ja auslöschte, und das nun augenlos bleiche, von der weißen Haut umschlossene Antlitz wie tief und ruhig schlafend vor ihr (einer anderen Nonne) gewesen sei und in seinen edlen leidenden Zügen, betenden Ausdrucks, eine andere, in sich gekehrte Seele gespiegelt habe“ (S. 139).

Hier sind Gut und Böse symbolisch in einer Gestalt vereint.

In diesen und ähnlichen Beispielen sind Beziehungen zum Geschehen, das sich an den beiden Schwestern erfüllt, Beziehungen, die Symbolwert erreichen und über den okkulten Organismus des unmittelbaren Geschehens hinaus das Werk auf einer allgemein gültigen Ebene durchstrukturieren und hinter ihrer Einmaligkeit die allgemein gültigen Beziehungen zu den Vorgängen innerhalb des Werkes aufleuchten lassen.

Wir haben es mit einem Symbolorganismus zu tun, der nicht in erster Linie auf allgemein Bezügliches außerhalb des Kunstwerks weist, nicht an nichts und alles zugleich erinnert, sondern der sich vor allem auf Bezüge innerhalb des Kunstwerks abstimmt und sie nach den eigenen Gesetzen dieses Werks in symbolischer Prägung in ein allgemeines Licht setzt. Das Werk ist nicht nur nach dem Gehalt, sondern auch der Form nach eine in sich geschlossene Zauberwelt.

7. Polarität

Das Problem der Polarität ist ein tragendes Strukturelement der „Perpetua“. Es ist ja die Auffassung des Dichters, daß alle Höherentwicklung nur in Gegensätzen vor sich geht.

„In ewigen Kämpfen, in aneinander erwachenden und wachsenden Gegensätzen vollzieht sich die Entwicklung der Menschheit, in Gegensätzen, die nahe beieinander, fast auseinander entstehen“⁵³.

Hier zeigt sich ein Ansatzpunkt mit Goetheschem Denken. Polarität nach Goethe am Beispiel der Urpflanze: jener „lebendige Punkt“ in ihrer Entwicklung und Fortpflanzung, der „ewig seinesgleichen hervorbringt“⁵⁴, ist „in seinem Innern entzweit“, trägt eine gewisse Bestimmbarkeit zur Zweiheit,

„denn ohne vorher gedachte Entzweiung läßt sich kein Drittes Entstehendes denken“⁵⁵. Tritt Polarität gleichzeitig auf, so geschieht Gleichgewichtsstreben, wechselweise, dann Umschwung. In der Typenbildung bewirken nach Goethe beide Formen der Polarität den Gestaltenwandel oder die Metamorphose. Die Metamorphose ist ein Mittel der Steigerung. So ist die Gliederung einer höheren Pflanze

„nicht eine fortgesetzte Wiederholung des unveränderten Selbigen ins Unendliche“⁵⁶. Steigerung zeigt sich als Wiederkehr des Gleichen in reineren und mannigfaltigeren Gebilden. Sie zeigt sich als Intensivierung, als Transposition. Sie endet in Höhepunkten.

Diese Gesetze Goetheschen Denkens sind in der Beziehung Katharina-Maria Breiten-schnitt vorhanden und in Scholzscher Sicht innerhalb des magisch-okkulten Kreises durchgebildet. Die Wirkungen der Polarität kommen stets der einen der beiden Schwestern, der stärkeren, kraftvolleren, ursprünglicheren, instinktsicheren, der Katharina zustatten. Nur in der frühen Kindheit der beiden Schwestern tritt die Polarität gleichzeitig auf, so daß es zu einer Art Gleichgewichtsstreben kommt in der gegenseitigen Stütze und notwendigen Ergänzung. Durch den dynamischen Entwicklungsdrang, der mit ungehemmter Kraft von der stärkeren Katharina ausgeht und dem Maria als Spiegelbild folgt, kommt es schon sehr bald zur Wechselwirkung, von dem Zeitpunkt an, an dem Maria in das Kloster „Friedenspforte“ geht und die „Trennung der beiden Schwestern auf die auseinanderführenden Straßen des Lebens“ sich vollzieht (S. 80). Von hier ab bereitet sich stufenweise der Umschwung in der okkulten Seelengemeinschaft der beiden Schwestern vor. Je mehr sie sich entzweiten, je tiefer Katharina in die Fülle ihrer schwarzmagischen Kräfte greift und das Leben in krasser Selbstsucht damit an sich reißt, je mehr Katharina sich zu dem einen Pol entwickelt, desto lebensfremder, weltentsagender, opferfreudiger wird Maria, desto mehr entwickelt sie sich zu dem anderen Pol. Der Gestalten-

wandel, die Metamorphose geschieht durch das Selbstopfer der Maria. Die damit verbundene Steigerung, die sich als Intensivierung und Transposition zeigt, wird in Katharina ausgelöst und ist in ihrer Loslösung von den magisch gebundenen Kräften zu sehen. Der Höhepunkt zeigt sich im Wundertun Katharinas. Die Polarität ist auf höchster Ebene aufgehoben.

Die Polarität zwischen den beiden Schwestern führt zum Zentrum der Deutungsmöglichkeit des Werks. Von der realistischen Darstellung her ist zunächst kein Zweifel, daß der Dichter auch das meint, was er als unmittelbaren Vorgangsablauf gestaltet. Von der Polarität her aber wird der Blick aus dem Vordergrundsgeschehen auf verborgene Gehalte gelenkt. Denn sie hat nicht nur lebenswertigen, tatsächlichen Charakter, sondern in hohem Maße auch symbolische Bedeutung. Die auf die beiden Schwestern verteilte Polarität ist symbolisch die Polarität im Herzen einer einzigen Gestalt, nämlich in Katharina. In ihr wird ein Bild, ein Gleichnis, ein Symbol des Menschen gegeben, der den dunklen, magischen Kräften der Welt und seines Herzens ausgesetzt ist. In seiner Jugend noch von dem natürlichen Gleichgewicht der polaren Kräfte bestimmt, zerteilt sie seine fortschreitende Entwicklung, liefert ihn den dämonischen unbewußten Mächten und ihren Irrungen aus. Dieser Dämon ist zugleich der Genius des Menschen im Goetheschen Sinne⁵⁷, indem er seiner bewußt wird, läutert er den Menschen. Dies gleichnishaft darzustellen wählt Scholz als Mittel die Verteilung der Polarität auf die beiden Schwestern. Das Opfer der Reinheit, Unschuld und Liebe ist keine Zerstörung dieser Tugenden, sondern die Wiedervereinigung der entzweiten polaren Kräfte auf höchster Ebene in einem Menschen mit dem Ziel, jenes Dritte hervorzubringen, von dem Goethe spricht, Steigerung, Höherentwicklung, für Scholz: das Letztmenschliche, Perpetuelle.

In die realistische Werkkomposition eingewoben liegt ohne Zweifel ein Märchenhaftes: ein magisches Dunkel, ein verzaubertes Labyrinth der Verirrungen, voll Gefährdungen, dunkler Verkettungen, Schädigungen, ein mythisches Reich voll symbolähnlicher Gestalten mit magischen Zeichen und Formeln erfährt siegreiche Gestaltung in der Wiedervereinigung der sanften Gewalt mit der rohen.

Auf ähnliche Gesetze der Polarität geht auch die Steigerung und Intensivierung der schwarzmagischen Ära in der Entwicklung Katharinas zurück. Ihr gegenüber steht Veit. Die humanistische Welt Veits steht in wirkungsvollem Gegensatz zur okkult-magischen Katharinas. Veit —

„er war zu sehr Humanist, aller Zauber, alles Götter- und Geisterwesen waren ihm Allegorien der Naturgewalten, Spiel und Bild der Dichter“ (S. 245)

— ist ein sehr ungleicher Liebespartner Katharinas. Er geht in Bologna bei Zebedeo di Girelli in die Schule, einem „gescheiten, witzigen, lachend boshaften“ (S. 128) Faszetien- und Novellenschreiber, der das Liebesleben seiner Helden aus seinem Innern schöpft. Seltsamerweise ahnt dieser, während er eine Novelle dem Veit an den Leib schreiben möchte, dessen Schicksal voraus: daß er den geistlichen Stand erwählen wird (S. 135). Die geistig-boshafte Welt Girellis und die humanistische Bildung Veits sind wirksam in Gegensatz gestellt zu den magischen Kräften Katharinas. Der Bann der Liebe ist über allen, jedoch dort geistreich und sehr natürlich, hier die tiefsten übernatürlichen Kräfte aufrührend. Veit verhält sich der Zauberkraft Katharinas gegenüber immer skeptisch und wird gerade dadurch immer mehr in ihren Bann gezogen. Katharina narrt ihn und läßt ihn im Zweifel, welche der beiden Schwestern sie sei (S. 98). Veit überfallen alle Schrecken des Doppelgängers⁵⁸, die selbst das untrügliche Gefühl der Liebe nicht zu entscheiden vermag. Aber als Humanist entläßt er seine Gefühlszweifel in einem Distichon (S. 99). Er glaubt nicht an die Gefahr, die ihm Katharina vorhersagt und die im fallenden Ziegelstein vom Dach eines Hauses wirklich eintrifft (S. 200), er betrachtet auch die Krankheit seiner Braut, der Anna Umbgelter, nicht als Verhexung, sondern

„als ob durch sein Verlassen der Katharina und Täuschung der Anna irgendeine Schuld in die Welt gerufen“ (S. 246)

wäre, die er sühnen zu müssen glaubt, indem er später den geistlichen Stand wählt.

Während sich schon im Hintergrund der Umschwung in der polar angeordneten okkulten Seelengemeinschaft der beiden Schwestern zum Perpetuellen hin anbahnt, baut sich vordergründig und zunächst deutlicher erkennbar die polare Beziehung Katharina — Veit auf. Anfängliche Gleichzeitigkeit der Polarität und spätere Wechselwirkung, wenn Veit sich von Katharina distanzieren will, gehen aber hier nicht auf okkulte Beziehungen zurück, wie das bei den Geschwistern der Fall ist. Vielmehr drängt das, was zwischen beiden schwebt, nämlich die Liebe, zum Gestaltenwandel und zur Intensivierung. Die Synthese in Katharina ist also nicht ein humanistisches Weltbild, wie es aus dem Charakter Veits zu erwarten wäre, sondern ganz im Gegenteil die Bewußtwerdung und bewußte Ausübung ihrer schwarzmagischen Kräfte, die zum Höhepunkt der magisch-dunklen Welt führen. Das ist aber nur zu erklären, wenn man die Wesenszüge der Liebe, wie sie Scholz in der Beziehung Katharina — Veit zeichnet, ins Auge faßt: Liebe nicht im entferntesten Sinne des Neuen Testaments als Erlösungsmacht, sondern völlig umgekehrt als magische, unpersönliche, selbstische Macht der Gewalt. Wieder spiegeln sich hier symbolisch auf zwei Gestalten verteilt die Kräfte einer einzigen Seele, die in dunklem Drang, Unzulänglichkeit und Selbstsucht in die Irre geht, bis sie am Höhepunkt ihrer Verirrung in märchenhaft-unwirklichen Versymbolisierungen sich selbst darstellt: in der Hunschild und dem Thurner.

Polarität, deren Auswirkungen zum Gestaltenwandel in der Katharina aus der schwarzmagischen Sphäre in die christliche Wunderkraft führen, ist auch zwischen Katharina und dem Hexenrichter Galpruner. Im Gegensatz zu der humanistischen Weltanschauung Veits ist Galpruner ein Mensch, ganz von dämonischen Kräften beherrscht. Aber sie sind ihm nicht wie Katharina in die Wiege gelegt, sondern im Kampf zwischen Askese und Sinnlichkeit erworben.

„Asketismus und Sinnlichkeit entspringen einer Wurzel. In jedem Triebe lebt sein Gegentrieb, der ihn aufheben will, und wächst mit dem Urtrieb. In beide strömt dieselbe Leidenschaft als Kraft ein. Jede Störung des Gleichgewichts führt zum Kampf“⁵⁹.

Er ist ein Mensch, der „einen Kriegermann gestellt“ hätte, mit „breitem Brustkorb und Rücken, mächtigen Schultern und zwei Gutenachtfäusten“ (S. 212). Sein Kampf zwischen Askese und Sinnlichkeit und der ihm wegen vermuteten sinnlichen Ausschweifungen zugeteilte Dienst beim peinlichen Gerichtsverfahren, insbesondere im Hexen- und Ketzerprozeß, umgeben ihn mit einer dämonischen Atmosphäre.

Galpruners Beitrag zur Entwicklung Katharinas besteht darin, daß er die von Katharina in freier Entscheidung angenommenen heiligen Mächte in der vermittelten Einsamkeit fördert und sie durch Leiden läutert. Die Zeit des Prozesses wird damit zu einer zweiten „wohlthätigen Verzögerung“ gleich der der Abwesenheit Veits in Bologna, während der die heiligen Kräfte der weißen Magie in Katharina sich entfalten können, wie die erste Verzögerung der Entfaltung der niederen Magie in ihr dient. Das Opfer jedoch, das den dämonischen Mächten Katharinas in der Verkörperung des Thurners, sie selbst nämlich, versagt bleibt, dieses Opfer bleibt der Dämonie Galpruners nicht erspart. Während sich Katharina der existentiellen Dämonie des Thurners durch freie Entscheidung entziehen kann, muß der irregeleiteten Dämonie Galpruners das Opfer fallen, dem sich Katharina nicht entziehen könnte, wenn nicht die göttliche Macht ein Ersatzopfer antreten ließe: das selbstlose Opfer der Liebe Marias. Sie bewirkt in Katharina endgültig die Wandlung. Polarität ist auch in der Beziehung Marias zur Schwester Sybille. Im Anschluß der jüngeren an die ältere Schwester sieht der Dichter die ewige Zweiteilung in das Männliche und Weibliche:

„Welchen Teil du abtrennen magst vom Allganzen, irgendwie wird in ihm sich die ewige Zerteilung in das Männliche und Weibliche, zwischen denen der Strom der Erhaltung als leuchtender, glühender, liebender Funke beseligend überspringt, neu erzeugen und schaffen, und sei es nur als traumhaftes Abbild. Was wissen wir, bis zu welchen Glutten es sich steigern mag dort droben im Gewirr der Sterne? Dies Ineinanderstürzen der ewigen Teilung?“ (S. 144f.).

Da Sybille gewissagt ist, „sterben müsse rasch, was sie in ihr Herz schlosse“ (S. 89), bekommt dieser Anschluß eine okkulte Bedeutung: von einer weiteren okkulten Ursachskette her reicht Polarität in das Geschehen hinein und trägt mit zur späteren Steigerung und Intensivierung im Opfertod bei, der in der Polarität der beiden Zwillingschwwestern schon eine offenbare, ausreichende Ursachskette hat. Magisch-symbolische Verdichtung des Raums.

Real angeordnete Polarität zwischen Katharina und Veit, Katharina und Galpruner steht der okkulten Polarität in der Seelengemeinschaft der beiden Schwestern gegenüber, beide Arten verschlingen sich in dem Ursachskettengewebe realer und okkultur Vorgänge und haben Anteil an der Steigerung, der Intensivierung der Entwicklung und schließlich am Wandel in das Letztmenschliche. Daraus ergibt sich, daß der realistischen, lebenswertigen Darstellung der Personen ein stark symbolischer Hintergrund beigegeben ist, und es erhebt sich von hier aus die Frage, ob nicht der ganze okkulte Apparat dazu dient, im Symbol die Hebung einer magischen Welt ans Licht, die Gestaltwerdung einer Ewigkeitsidee des im Menschlichen innewohnenden Perpetuellen aus der magischen Verstrickung von Leidenschaften, Bindungen, Verirrungen, Irdischem darzustellen. Unzweifelhaft bestehen derartige Tendenzen und Bezüge. Die Entstehung des Heiligen ist eben kein logisch erfassbares Faktum. Aber es ist kein Zweifel, daß das Dargestellte vor allem Wirklichkeitswert besitzt. Schwebender Symbolgehalt und Vieldeutigkeit sind ja der Hintergrund jedes echten dichterischen Kunstwerks, geradezu der Prüfstein, der seine Echtheit und Größe erweist. Scholz hat mit diesem Werk ein dichterisches Gleichnis seiner Weltanschauung in höchster Vollendung geschrieben, ein Werk, das diese Weltanschauung nicht nur gehaltlich und stofflich darstellt, sondern sie auch formal gleichgesetzlich gestaltet. In der Kongruenz von Gehalt und Gestalt wird eine einmalige Entwicklung einer Persönlichkeit nicht nur rein äußerlich dargestellt, sondern sie erfährt darin auch eine Deutung, die in den geheimnisvollen Bereich innerseelischer, verborgener Vorgänge und in die Idee von der Alleinheit führt.

B. Die Kunst der Perspektive Der Weg nach Ilok

In „Perpetua“ zeichnete der Dichter bereits den Abgrund des Menschenherzens im Zusammentreffen von Askese und Sinnlichkeit, Gottessendung und dämonischer Besessenheit in der Gestalt des Galpruner. Sein Hexengericht läutert Katharina-Perpetua durch das Feueropfer ihrer Schwester Maria. Galpruner selbst zerbricht daran. Im „Weg nach Ilok“ holt der Dichter noch einmal die Gestalt Galpruners herauf, verkörpert in dem Legaten Capistran. In diesem Werk steht sie im Mittelpunkt des Geschehens. Capistran ist die konsequente und letzte Ausformung des Galprunerschen Schicksals. Das Motiv des Feueropfers läutert Capistran selbst. Das Opfer wird nicht aus Liebe gebracht wie von Maria, sondern aus Haß des Juden Ephraim. Wie Perpetua durch ihre Sehergabe wendet sich auch Capistran dem Wohl der Menschheit zu, indem er gegen die Türken zieht. Aber schon hier die motivische Andersartigkeit: der mystischen Katharina steht der Tatmensch

Capistran gegenüber, der sich einer Menschheitsaufgabe stellt: der Rettung des christlichen Abendlands. Er endet in der Erkenntnis der Wesenlosigkeit alles Irdischen.

1. Quellen

Das Thema der Dichtung „Der Weg nach Ilok“ ist also dem der „Perpetua“ sehr ähnlich: die Läuterung eines von magisch-dunklen Mächten verfolgten Menschen durch eine steigende Intensivierung und einen gewaltigen Ausbruch dieser Kräfte selbst, deren geistige Übersteigerung wie in „Perpetua“ durch den körperlichen Zusammenbruch, im Kampf der vitalen Kräfte, geläutert wird. Wieder erkennen wir eine Gestaltwerdung der Weltanschauung des Dichters. Vor diesem Gestaltwerden erscheint auch hier die Quelle, aus der der Dichter den Stoff schöpfte, nebensächlich. Er entnahm den Stoff aus dem „Umfang weniger Seiten in den ‚Denkwürdigsten Jahrestagen Schlesiens‘ (Glatz 1802). Zur Farbe des Buches und zur Namengebung der Personen haben mir die bändereichen Veröffentlichungen des Vereins für die Geschichte Schlesiens, die ich aus der Bibliothek meines Vaters habe, gedient.“⁶⁰

2. Der Raum

Breslau um 1450 ist der Schauplatz des größten Teiles des Geschehens, ein Hintergrund, vor dem die Mystik sichtbar wird, aus dem dann später Jakob Böhme (1575—1624) und Angelus Silesius (1624—1677) hervorgegangen sind. Mittelalter und schlesische Mystik sind die zeitlichen und geistigen Voraussetzungen des Capistranschen Schicksalsweges. Hus, seine im nahen Böhmen verbreitete Lehre und Abhängigkeit Schlesiens von Böhmen, Ketzer- und Judenverfolgungen, der Kreuzzug gegen die Türken begleiten ihn.

3. Capistrans Entwicklung

Bevor wir uns den Einzelbetrachtungen der formalen Mittel zuwenden, mit denen der Roman „Der Weg nach Ilok“ gestaltet ist und die ihn von dem thematisch ähnlichen Roman „Perpetua“ unterscheiden, müssen wir uns dem Entwicklungsmotiv selbst zuwenden. Schon der Titel des Romans zeigt symbolhaft knapp etwas von dem langen Irr- und Leidensweg eines auserwählten Menschen, dessen geschichtliches Vorbild später heilig gesprochen wurde. Scholz zeichnet diesen Weg von Breslau bis Ilok, dem Kloster nahe Belgrad. Es ist ein Weg durch Abgründe von Leidenschaften, wilder Begeisterung, Vernichtungswillen, Besessenheit, Dämagogie, Haß und Intrige, über eine sinnlose Übersteigerung dieser Eigenschaften mit dem Ziel, für den Glauben, für das Gute zu kämpfen, zu strafen, zu töten, bis zum Zusammenbruch des Gewaltmenschen, aus dem stufenweise die Läuterung, die Wandlung, die Erkenntnis der Wesenlosigkeit aller Dinge, die Erkenntnis des menschlichen Bezuges aller Dogmen und Religionen hervorgeht.

Die Darstellung von Capistrans Entwicklung zeichnet sich stets vor dem Hintergrund seines Wirkungsfeldes ab. Er steht, anders als Katharina, mit der Umwelt auf Spiel und Gegenspiel. Um die formalen Gegebenheiten des Romans zu erkennen, soweit sie für diesen Roman besonders bezeichnend sind, müssen wir seine Entwicklung anhand der um ihn gruppierten Figuren und Geschehnisse betrachten, was die Aufgabe der folgenden Einzelbetrachtungen des Kräftekreises um Capistran und der Untersuchung der Perspektiven, in denen die Gestalt und seine Entwicklung gesehen wird, sein soll.

Capistran, dem der Ruf eines Ketzerverfolgers und glühenden Glaubensverteidigers vorausleuchtet, wird nach Breslau gerufen, die Ordnung für den schwachen Bischof Nowag wiederherzustellen.

Zwischen den Schichten des Klerus und der städtischen Obrigkeit, den niederen Schichten der Vaganten im Freudenhaus des Lotterpaffen und den Juden im Ghetto, in der Fastnachtsatmosphäre der Stadt hebt sich seine starke Gestalt ab. Der Bann seiner dämonischen Besessenheit erstreckt sich über alle in Furcht, Mißtrauen oder Abneigung. Die einen erliegen ihm völlig (Eschenloers Sohn Peter und das Volk), die anderen widerstreben ihm, ohne sich ihm entziehen zu können. In einer großartigen Szene gipfelt der erste Teil des Werkes in der Unterwerfung des Volkes von Breslau während seiner fanatischen Predigt vor dem Schaugerüst, die zur Verbrennung des Tandes führt (S. 150). Das Motiv des Feuers als des Elements der Läuterung taucht zum erstenmal auf. Capistran ist bereits auf der Höhe seiner Dämonie. Wenn er beim Anblick der Flammen sagt: „Was brennbar war in mir, ist Asche . . .“ (S. 154), so bezieht er das auf die Reste menschlicher Neigung in sich, die er rücksichtslos seiner Idee der Glaubensreinerhaltung opfert. Die Vorgangsstruktur hat inzwischen ein Geschehen in der Judengasse aufgenommen. Die schwachsinnige Jüdin Lea beschuldigt ihre Stammesgenossen der Schändung von Hostien. Kompositorisch wirkungsvoll ist das Erscheinen Leas an diesem Höhepunkt, der Predigt, angebracht. Beim späteren Verhör im Hause Glatz erfährt Capistran Einzelheiten der Anschuldigungen. Sein Vernichtungswille wird von den Hussiten weg auf die Juden gelenkt. Eine Reihe von Gefühlssteigerungen in Capistran, durch die Vorstellung der Vaganten beim Verhör, die ihn foppen wollen, indem sie einen der ihren für tot ausgeben und Capistran anrufen, ihn wieder zum Leben zu erwecken (S. 190), durch den Versuch des Doktor Glatz, Lea aus dem Gesichtskreis des Legaten zu entfernen, entfachen seinen Jüdenhaß. Mit dem gegen die Juden gekehrten Vernichtungswillen tritt das Motiv der Läuterung auf. Der Jude Ephraim, der sich um die Freilassung Leas und die Abwendung der Judengreuel bemüht, wird zum Gegenspieler Capistrans. In ihm gewinnt der jüdische Glaube Einzelgestalt, die von Capistran verfolgte Idee verkörpert sich in einem standhaften und unerschrockenen Menschen. Als ihn Capistran foltern läßt, erkennt er in ihm eine überlegene Stärke, die Stärke des Menschen, der eine Idee vertritt und für sie stirbt. Capistran hat den Menschen verachtet. Er erkennt in Ephraim ein ihm Fehlendes (S. 279). Den zweiten großen Höhepunkt stellt die Verbrennung der Juden dar, die Capistran mit einem Aufwand von Intrige gegen die kirchliche und städtische Gewalt Breslaus bewerkstelligt. Was ihm bei der Anwendung der Mittel, die er gegen die städtischen Institutionen aufwendet (die Vollmacht des hussitischen Königs Ladislaus), noch nicht ins Bewußtsein dringt, erfährt der Legat jetzt: sein in fanatischer Verblendung begangenes Unrecht. Er erfährt es durch den Tod Ephraims, der seinen Glaubensgenossen freiwillig ins Feuer folgt (S. 335). Das bewirkt den einen Teil seiner Erfahrung, die unabhängig von äußerem Recht oder Unrecht in der Erkenntnis des menschlichen Hintergrundes jedes Glaubens in ihn dringt. Wieder wird das Motiv des Feuers als Läuterung angewandt, ähnlich wie beim Tod Marias. Sein äußeres Unrecht erfährt er, als die Priorin des Klosters, in dem man Lea unterbringt, sagt, Lea sei

„ein verworfenes, gestörtes Geschöpf. Sie habe ein Kind in sich, niemand wisse, von wem; sie aber sage allen, sie sei die Himmelsmutter und trage den Herrn“ (S. 338).

Capistran bricht zusammen und fällt in eine lange Krankheit. Den Weg der Läuterung und Wandlung bezeichnet nun ein weiteres Motiv. Die ungarische Scherin sieht spiegelbildlich seinen Weg durch das Inferno. Capistran sieht sich in einer Höhle, wo die Seelen geläutert werden.

„In der mußte eine Capistran gleiche Gestalt einem blutigen Metzger Dienst leisten, mußte junge Lämmer und Zicklein, die mit zusammengebundenen Läufen schreiend am Boden lagen, mit einem tiefen Schnitt in die weißen Kehlen schlachten — wobei der Meister, der nicht minder eine Ähnlichkeit mit Capistran hatte, den zusammenzuckenden Gesellen immer ins Genick und an sein blutiges Tun stieß“ (S. 366).

Capistran sieht sich selbst als Veranlassender und Ausübender von Grausamkeiten. Eine Hus ähnliche Gestalt flüstert ihm ins Ohr:

„Pack ihn um die Brust und Schultern fest! zerdrück' ihn! und folge mir!“ (S. 366).

Das Auftauchen des Ketzers Hus in diesem Zusammenhang bezeichnet eine erste innere Wandlung in Capistran. Nach seiner Genesung fragt der Papst bei ihm an, ob er

„an den Rhein und in die Niederlande gehen wolle, wo es Bekämpfung von Ketzern und Bestrafung vieler Judenfrevel gelte“ (S. 390),

aber Capistran widerstrebt. Ihm tauchen byzantinische Büsserinnen vor seinem inneren Gesicht auf. Ein menschliches Motiv gewinnt darin über ihn Macht. Er erfährt, daß Konstantinopel in die Hände der Türken gefallen sei und die Türkengefahr das Abendland bedrohe. Da faßt ihn noch einmal die Begeisterung, er zieht, für den Kreuzzug predigend, durchs Land und kommt wieder nach Breslau. Der junge Eschenloer gerät wieder in seinen Bannkreis und zieht mit dem Legaten gegen Belgrad, das von den Türken belagert wird. Auf diesem Weg erscheint Capistran bereits nicht mehr als der glühende Fanatiker und Glaubenseiferer, es ist ein Capistran nach der Wandlung. Zwar läßt er drei seines Heerzuges, die sich an einem Mädchen vergangen haben, aufhängen. Aber beim Anblick der baumelnden Gestalten überkommt ihn „das Gefühl der Unwirklichkeit aller Dinge und Menschen“ (S. 470).

Im Hintergrund des Kampfes um Belgrad steht nun eine der Haßbeziehung zu Ephraim analoge Beziehung der Zuneigung zu dem jungen Eschenloer. Capistrans Entwicklung vom Menschenverächter und fanatischen Verfolger findet an Eschenloer endgültig die letzte Wandlung. Sie tritt ein mit dem Tode Eschenloers. Capistran, der gerade noch nach der Entsetzung Belgrads zum Weiterzug nach Konstantinopel auffordert, erfährt den Tod seines Begleiters. Da fragt er unvermittelt nach dem Kloster Ilok, an dem er beim Anmarsch vorbeigekommen ist. Er begibt sich in dieses Kloster und verweilt dort abgeschlossen vom Ruhm, der seine Person draußen umgibt. Im symbolischen Schlußbild tritt er seinen Ewigkeitsweg an mit drei ihn führenden Gestalten, unter denen er Ephraim erkennt. Die Beschreibung der anderen beiden deutet auf Hus und einen Jüngling mohamedanischen Glaubens. Die Entwicklung schließt ab mit der Versöhnung mit den Religionsstreitern. Capistran zieht mit ihnen als der vierte.

Capistrans Läuterungsweg ist der eines Fanatikers, der die Sache des Glaubens, also das Gute, mit falschen Mitteln verteidigt. Der Unglaube fordert ihn heraus, reizt seinen dämonischen Vernichtungswillen. Er zeigt sich in den Bekenntnissen der Hussiten, der Juden, und schließlich der Türken. Sein Entflammtsein wendet sich gegen den Unglauben in seiner Abstraktion. Er vergißt, er unterdrückt das Menschliche. Seine Wandlung vollzieht sich schrittweise im unbewußten Erfahren, daß Glaube eine Sache des Menschen ist, eine menschliche Form des Bekennens, in welcher Weise sie auch immer geschieht. Drei Männer bewirkten die Wandlung in Capistran, wovon zwei Exponenten ihres Glaubens und seine Feinde sind, Hus und Ephraim. Der Dritte ist der junge Eschenloer, der durch seinen Tod die sich anbahnende Beziehung zum Menschen in Capistran zum endgültigen Sieg verhilft.

4. Entwicklungsroman (offene Form)

Capistrans Entwicklung ist der Katharinas sehr ähnlich: ein von dämonischen Mächten beherrschter Mensch wird geläutert. Es mag zunächst scheinen, als ob es nur eine Frage des anders gearteten Stoffes wäre, daß es bei der Gestaltung der Entwicklung Capistrans nicht zu einer Ausbildung einer okkulten Sphäre kommt in dem Sinne, wie wir es in der „Perpetua“ gesehen haben, sondern daß Capistran durchaus in einer realen Welt steht

und mit ihr sich auf reale Weise auseinanderzusetzen hat. Aber bei näherer Betrachtung müssen wir feststellen, daß Scholz mit dem anders gearteten Stoff auch andere Mittel der Gestaltung gewählt hat. Der Stoff der „Perpetua“ bedurfte einer in sich geschlossenen Form gemäß dem okkulten Gehalt, der Stoff des Werks „Der Weg nach Ilok“ bezieht das Kräftespiel der realen Welt in das Geschehen weit mehr ein, deshalb stellen wir hier eine dem realen Breitengeschehen geöffnete Form fest, die sich wesentlich anderer Mittel bedient. Der okkulten Sphäre in „Perpetua“ entspricht der Kräftekreis, der sich um Capistran bildet. In beiden Formelementen ist die Macht der Magie, der Beherrschung der Menschen. Während aber die okkulte Sphäre in „Perpetua“ die Umwelt oft nur schattenhaft, von den magischen Kräften Katharinas abhängig, zur Geltung kommen läßt, macht die reale Darstellungsweise im „Weg nach Ilok“ die Umwelt zum echten Mit- und Gegenspieler Capistrans. Der Umwelt kommt mehr Raum als in „Perpetua“ zu. Aber auch hier sind die Nebengestalten auf die Figur des Capistran abgestimmt, sie führen ständig, auch im Wegstreben, zu ihm hin und werden von ihm zwar nicht als Spielbälle benützt, aber doch zum Handeln für oder wider gebracht. Der Kräftekreis um Capistran beherrscht also die Komposition in ihrer Gesamtheit. Auf diese Weise entsteht auch im „Weg nach Ilok“ eine gewisse Einlinigkeit des Geschehens um eine Zentralgestalt, wie es ja im Wesen des Entwicklungsromans liegt. Die Entwicklungsdeutung wird durch den realen Verlauf der Entwicklung selbst gegeben.

5. Strukturierung durch den Kräftekreis um Capistran — Polarität

Die dämonische Persönlichkeit Capistrans schafft einen Kräftekreis um sich, der aus dem realen Geschehen hervorgeht und der die Umwelt anzieht oder abstößt, der sie mitreißt oder veranlaßt, entgegenzuhandeln, der alles, was mit ihm in Berührung kommt, zwingt, Stellung zu nehmen. Aus der Vehemenz dieses Kräftekreises wird ein Licht auf die Stärke der Persönlichkeit geworfen; von dem Ort der Stellung, den die einzelnen Gestalten beziehen, hängt ihr Einfluß auf das Gesamtgeschehen ab und wird ihr Charakter beleuchtet. An dem Anschwellen und Abflauen des Kräftekreises wird die Entwicklung Capistrans sichtbar. Spiel und Gegenspiel, sich gegenseitiges Abmessen und Abwägen der Kräfte und ihre Erprobung für und wider die Absichten Capistrans tragen das Moment der Spannung in das Geschehen. Die Kräfte verhalten sich polar zueinander, sie steigern durch ihre Einwirkung auf Capistran dessen Dämonie und treiben sie ihren Höhepunkten und ihrer Metamorphose, ihrer Läuterung und Wandlung entgegen.

a) *Das Volk*

Der Realismus, mit dem die Magie Capistrans gestaltet wird, zeigt sich zunächst am deutlichsten in der ausführlichen und minutiösen Schilderung des Breslauer Volks, das in den Bann Capistrans gerät. Der Roman beginnt:

„Die Stadt Breslau erwartet einen großen Tag“ (S. 7).

Von Anfang an ist die ausstrahlende Kraft Capistrans an der Spannung des Volks sichtbar gemacht. Es sind Szenen von epischer Breite und ungemeiner Plastizität, für die Gestaltungsweise Scholz' etwas durchaus Neues. Demagogische Macht Capistrans und hörige Volksseele sind in jeder Phase der Einwirkung festgehalten. Zu dieser Gegensätzlichkeit gesellt sich der Kontrast der Atmosphäre: es sind Fastnachtstage, aber die Ausgelassenheit des Volkes ist

„nur das spielende Gewell über aufgewühlten, aus ihrem Beharren gerissenen, wohl Freude doch auch Zerknirschung und Erschütterung, Strafe, Buße, Erhöhung ahnenden Seelen“ (S. 8).

Der Dichter ergeht sich in lebendigen Bildern, auf die wir noch zurückkommen werden, in schwebender Ironie über die Masse, die in den Bannkreis des Legaten gerät. Besonders eindrucksvoll sind die Szenen, in denen der Mönch vom Schaugerüst predigt und sogleich ein Laufen in der Masse beginnt, die aus der lateinischen Predigt bereits versteht, was Bruder Friedrich verdeutscht: den Aufruf zur Verbrennung alles überflüssigen Tandes (S. 144 ff.).

Dabei bleibt trotz des Bannes, den Capistran auf das Volk ausübt, die Masse nicht unprofiliert. Je nach Nutzen und Schaden, die sie sich von ihm verspricht, verhält sie sich. Die Kranken hoffen ihm entgegen und lassen sich herbeitragen, umlagern ihn, weil sie sich Heilung versprechen, das Gesindel verspottet ihn, weil es Nachteile für seine Umtriebe erwartet. Als das Gericht über die Juden gehalten wird, stimmt ihm einer, „der viel Schulden in der Judengasse hatte“ (S. 254), begeistert zu, andere lehnen seine Gerichtsbarkeit ab und sind nur zufrieden, wenn er ihnen „viel Auswärtige, Sieche, Neugierige, Vornehme, Reiche“ (S. 254) in die Stadt zieht, ihre Herbergen zu füllen. Die Masse des Volks ist der unpersönliche, stark konträre Hintergrund, vor dem sich die Macht und der Bann Capistrans abhebt. Sie hat keinen unmittelbaren Einfluß auf den Legaten und sein Schicksal, aber sie zeigt die Wirkung des Capistranschen Kraftkreises am deutlichsten in einer realistischen, auf universaler Breite angelegten Sphäre. Die Masse ist der untrügliche Gradmesser der Stimmung. Nach der Gerichtsbarkeit über die Juden wendet sich das Volk von Capistran:

„Der Italiener war dem Volk recht als Prediger, als Wundermann, als Ereignis . . . Wollt' er jedoch regieren, Gericht halten . . . da dachten die Breslauer: unser rechtmäßiger Herr ist Peter Nowag“ (S. 254).

Als Capistrans Kraftkreis an dem Juden Ephraim gebrochen ist, verläßt er Breslau:

„Anders, als er gekommen war, ging der gewaltige Mann aus der Stadt . . . Ein paar Bauern nur sahen zu dem Gefährt hinüber“ (S. 392).

Schon die Einführung der Massenszenen und ihre Bedeutung als Hintergrund des Capistranschen Schicksalsweges zeigt die völlig neue, auf realistisches Geschehen gestellte Kompositionsweise.

b) Die unteren Schichten Breslaus

Aus dem Ganzen des Volkes löst die Romanstruktur zwei Schichten, die jede auf eigene Weise zum Legaten Stellung beziehen: die Vagabunden und Säuer beim Freudenwirt „Lotterpfafe“ und die ihm Ghetto wohnenden Juden.

Der Gegensatz zwischen der dämonischen Askese Capistrans und der haltlosen Ausschweifung der beim Freudenwirt verkehrenden Groteskgestalten ist klar. Scholz hat der Schilderung dieses Milieus großen Raum gegeben. Die Vaganten nehmen eine negative Stellung zu Capistran ein, weil sie sich durch seine Tätigkeit in ihren Ausschweifungen bedroht fühlen. Sie nehmen ihn nicht ernst. Sie wollen ihn durch einen Narrenstreich bloßstellen, indem sie einen der ihren in einen Sarg schließen und vor Capistran tragen, damit er ihn wieder zum Leben erwecke. Bei der Aufführung des Narrenstreichs verflucht Capistran das in den Sarg eingeschlossene Clementchen: „Er habe sein Teil mit den Toten in Ewigkeit!“ (S. 190).

Das geschieht zur selben Zeit, in der er Lea verhört. Deutlich zeigt sich hier wieder der kompositorische Gegensatz der Polarität, der in dieser grotesk-ironisch geschilderten Szene Capistran zu Willens- und Gefühlssteigerung veranlaßt, gerade an dem Zeitpunkt angeordnet, in der diese Gefühlssteigerung die schlimmste Wirkung zeitigen muß: die Anschuldigungen Leas gegen die Juden fallen so „auf leider nur zu fruchtbaren Boden“ (S. 195).

Das Narrengesindel, das widerstrebend in den Kraftkreis Capistrans gerät, steigert also durch seine von Capistran angeregte Verhaltensweise dessen dämonische Besessenheit.

Das Gegenspiel der Vaganten treibt Capistran voran, beide Welten stellen sich selbst dar, treffen aufeinander und zeitigen Wirkungen realer, im Geschehnisablauf verankerter Natur.

An den Juden wendet sich Capistrans Schicksalsweg. Gegensätzlich ist ihre Religion. Exponenten der Juden sind die schwachsinnige Lea und Ephraim. Lea lenkt mit ihren erdichteten Anschuldigungen der Juden den dämonischen Vernichtungswillen des Legaten auf ihre Stammesgenossen⁶¹. Ephraim erschüttert durch seinen Freitod im Feuer die Existenz Capistrans.

Kompositorisch wird die Gestalt Leas zu dem Zeitpunkt eingeführt, an dem Capistran seine erste Predigt hält. Nach der Predigt, die im Aufruf, den Tand zu verbrennen, gipfelt, erfährt der Handlungsfortgang mit dem Erscheinen Leas vor dem Legaten einen neuen Höhepunkt. Der von dem Arzt Glatz inspirierte Versuch, Lea vom Legaten wegzulocken, die groteske Vorstellung der Narren und schließlich das Verhör Leas durch den Legaten sind eine Kette der Steigerung im äußeren Geschehnisablauf, der eine innere Gefühlssteigerung in Capistran parallel läuft, so daß er schließlich nach dem alten Jehova-Gesetz „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ (S. 195) zu richten gedenkt.

Auf die Juden wirkt Capistrans Kraftkreis wie eine „in alles Sonnenlicht und seine harmlose stille Freude als unsichtbare Gewitterschwüle sich hineinmischende stets allgemeine Sorge“ (S. 123).

Der Jude Ephraim widersteht als einziger Capistrans Dämonie. Er stellt sich ihm freiwillig zur Folterung und überwindet die Qualen, indem er Capistrans Auge als Blickpunkt sucht (S. 279). Hier wird das geistige und verstandesmäßige Gegenspiel der höheren Schichten Breslaus in die unpersönliche, magische Kraft transponiert; von hier aus wird ein Licht geworfen auf den Sinngehalt des Werks. Ephraim entschwindet durch seinen Tod aus der realen Welt, aber er taucht wieder auf in der Innenwelt Capistrans als Träger seines Schicksals, indem er ihn in der Schlußszene, zusammen mit Hus, ins Wesenlose führt. Als der Legat die Glutspitze selbst gegen Ephraim zückt (S. 283), beginnt seine Macht zu brechen und stürzt zusammen, als der Jude freiwillig ins Feuer geht. Die Katastrophe liegt am Höhepunkt der Gefühlssteigerungen.

c) Hus

Ein ähnliches Kräftespiel zwischen Realität und Symbol wie zwischen Capistran und Ephraim geht zwischen dem Legaten und dem Ketzer Hus vor sich, der, lange schon verbrannt, immer noch durch seine Lehre wirkt. Im Hause des Doktor Glatz entbrennt nächtlich der Kampf zwischen beiden Polen (S. 69 ff.). Es ist ein Kampf mit Schatten. Im spiegelbildlichen Gesicht der ungarischen Seherin führt Hus den Legaten durch das Inferno (S. 362) und tritt mit Ephraim zusammen am Ende der Entwicklung im Kloster Ilok symbolisch auf, um Capistran in die Ewigkeit zu führen.

d) Die ungarische Seherin

Zwischen der ungarischen Seherin und Capistran besteht kein Kräftespiel in realer Sphäre. Die Seherin verhält sich zu Capistran ähnlich wie Maria zu ihrer Schwester Katharina. In der Beziehung beider kommt es auch im „Weg nach Ilok“ zum Aufbau einer okkulten Sphäre. Als Spiegelbild sieht die Seherin Weg, Wandlungen und drohende Gefahren Capistrans mit und tritt an den Stellen hervor, an denen Capistran einer Warnung bedarf. Aber Capistran geht seinen Weg allein auf sich gestellt, die Seherin bewirkt keine okkulte Lösung des Schicksals wie in „Perpetua“. Sie erfüllt in der Komposition des Werkes die Aufgabe, durch ihre okkulten Fähigkeiten den Weg Capistrans offenbar zu machen, wo er ganz ins Innere geht. Sie sieht seine innere Wandlung mit. Die Darstellung bedient sich ihrer, um unzugängliche Tiefen in Capistran auszuloten. Daher ist auch ihre Figur stark auf die Aufhellung Capistranschen Wesens abgestellt,

gleichsam eine Epische Integration, in der die Wandlung Capistrans im Lichte des Wahren und Unverbrüchlichen dargestellt wird. Zu einer okkulten Lösung fehlt die okkulte Bezüglichkeit von Seiten des Capistran.

e) Die führende Schicht Breslaus

Die führende Schicht Breslaus, die zum Teil schon vor dem Eintreffen des Legaten in seinem Kraftkreis steht, zwingt ihn zur Auseinandersetzung vornehmlich auf verstandesmäßige Art, sie stört seine Bestrebungen und versucht sie abzuschwächen. Dadurch offenbart auch sie Wesenszüge seines Charakters.

Auch hier gestaltet Scholz wieder nach den Prinzipien des Gegensatzes. Der Dämonie Capistrans steht der duldsame, menschenfreundliche, schwache Bischof Peter Nowag gegenüber, der schon von Jugend an im Bann Capistrans steht und deshalb den Legaten herbeiruft. Im Domkapitel sind der Skeptiker Grünhagen und der Fanatiker Tempelfeld die letzten Berater des Bischofs, ehe er seinen Ruf aussendet. Der Ratsherr Eschenloer vertritt die Würde und das Ansehen der Stadt Breslau, die Weltlichkeit gegen die Menschenverdammung Capistrans. Doktor Glatz verläßt in seiner medizinischen Tätigkeit schon die mittelalterliche scholastische Medizin und wendet sich dem naturwissenschaftlichen Experiment zu, während Capistran mit haarscharfer scholastischer Dialektik arbeitet. Jeder einzelne dieser Kräftekreise wirkt in die Tätigkeit Capistrans ein. Es entsteht ein echtes Kräftespiel mit rationalen Methoden.

Auf der klerikalen Seite kann das Gegenspiel für den schwachen Bischof Nowag nur Grünhagen betreiben. Er versucht, den Bischof aus dem Bann Capistrans zu ziehen und das Unheil, das er voraussieht, abzuwenden. Es gelingt ihm nicht. Im Laufe seiner Bemühungen wird Capistran dazu getrieben, Intrigen zu schmieden. Dies geschieht nach der Verhaftung der Juden, wo es zu der für das Geschehen zentralen, dialektisch angelegten Szene zwischen dem Bischof, Capistran und Grünhagen kommt. Nach seiner Krankheit möchte der Bischof sein in Capistrans Hände gelegtes Amt wieder übernehmen, weil er von der Unschuld der Juden überzeugt ist. Im Laufe des diplomatischen Kräftemessens zwingt Grünhagen Capistran, seine Maske fallen zu lassen:

„Da die Stunde einer solchen Offenheit zwischen ihnen, so meine er, nie wiederkehren werde: ... Er sei als Richter, Reiniger, Wiederhersteller gekommen. Als Richter über alle! Das möge man nie vergessen!“ (S. 311).

Er spricht dabei von einer Vollmacht des Königs Ladislaus von Böhmen, der ihn zum Richter über die Juden setze. Ladislaus ist Hussit. Was im Gespräch zwischen Grünhagen und Eschenloer auftauchte, bestätigt sich. Capistran kämpft mit Mitteln, die seiner eigenen Anschauung widersprechen. In solchen Szenen, die der Einspruch der höheren Schichten Breslaus hervorruft, wird Capistran in ein anderes, seinem Ruf widersprechendes Licht gestellt, er erscheint als eine Mischung von Dämonie, Besessenheit und Intrige. Nun ist Capistran erkannt. Er hat sich bloßgestellt. Bereits jetzt hat er seine Existenz unterhöhlt. Unabhängig vom weiteren Verlauf des Judengerichts bahnt sich in ihm die Katastrophe an.

Tempelfeld, der Fanatiker, ist das ins Groteske verzerrte Abbild Capistrans. Capistran „der lächelnd gewohnt war, daß man ihn beschwichtige, zu besänftigen sich bemühte“ (S. 221),

wird von ihm in der Judenverfolgung angetrieben.

„Das Latein des Legaten hämmerte mit solcher Heftigkeit auf ihn ein, daß der Lange fast bis zur Tür zurückwich und mit Schrecken zwischen den römischen Sätzen als Abruzzensteine, die ihm an den Kopf geworfen wurden, noch italienische Worte vernahm; die brauchte der Legat nur in höchstem Zorn“ (S. 221).

Das scheinbare Mitspielen des Pseudo-Capistran zeigt den Legaten von seiner jähzornigen Seite.

Wenn der Dichter Capistran auf den Redefeldzug des Geistlichen Bartholomäus gegen die Hussiten überlegter antworten, von Staatsdingen sprechen läßt und daß es Gott am Ende gefallen könne, die Ketzer lieber zu bekehren als zu vernichten, dann gibt er bereits Einblick in das Spiel Capistrans, das Dämonie mit Berechnung ausübt. Die böhmischen Hussiten sind unter dem Schutz König Ladislaus, von dem er schon den Boten mit der Vollmacht gegen die Juden erwartet.

Das Kräftefeld zwischen Capistran und den kirchlichen Würdenträgern schlägt stets zugunsten der stärkeren Kraft, der Capistrans aus. Es treibt ihn nur umso mehr voran und offenbart zugleich Charakterzüge des Legaten, die ihn menschlich in ein Zwielicht stellen. Ganz anders, aber ebenso erfolglos, steht der Ratsherr Eschenloer zu Capistran. Er ist ein in den Stürmen des Lebens gefestigter, in ruhendes Gleichgewicht gekommener Mann mit klarem Geist und unbestechlichem Blick, ein würdiger Repräsentant der zweiten, der weltlichen Gewalt, Schreiber der Stadtchronik, Verhandlungspartner Capistrans, aber nicht selbst in seinem Bannkreis. Aber auch er wird hineingezogen durch seinen Sohn Peter, der Capistran schon in seiner Studienzeit in Wien predigen gehört hat und

„am liebsten ohne Verzug die Pandekten und Institutionen endgültig zugeklappt, die Kutte genommen und heilige Schriften studiert“ (S. 35) hätte.

Der Ratsherr Eschenloer tritt als Gegenspieler auf nicht gegen die Handlungen Capistrans, wie Grünhagen, sondern gegen seinen Geist. Sein Gegenspiel fußt auf dem Verstand und der Erfahrung. Er versucht seinen Sohn aus dem Bannkreis Capistrans zu führen, indem er vor ihm den Geist des Legaten ins rechte Licht setzt. Die Hauptwaffe, mit der Eschenloer seinen Sohn von Capistrans Einfluß retten will, übergibt er seiner Frau zur Ausführung:

„Schaff eine Braut für den Jungen! Deren bedarf's! Was ein vernünftiger, alter Vater nur halb zuwege bringt, das vollendet ein törichtes junges Weib, ehe man fragt“ (S. 160). Die Frau hat die Tochter des Hauses Laubros, Elisabeth, im Auge. Peter verliebt sich aber in Agnes, die Tochter des Arztes Glatz. Nach der Gartenszene kommt es in ihm zum Konflikt. Er führt ihn wieder zu Capistran zurück, dem er schon fremd geworden ist:

„Der Mönch wird seinen Zauber längst eingeübt haben“ (S. 437).

Capistran, nach seiner Genesung für den Kreuzzug predigend, überwältigt ihn wieder: „Als Capistrans Wort aufschwebte, wußte Peter bald, daß man die Art, das Wesen, die Mittel eines Großen auf's Genaueste kennen und sich seiner Gewalt deshalb entwunden wännen kann — kommt man aber unversehens in ihren Bereich zurück, verfällt man ihr wie am ersten Tage, weil sie noch immer Gewalt ist, Walten von Dämonen oder Engeln“ (S. 439).

Peter folgt dem Legaten und fällt auf dem Kreuzzug durch einen vergifteten Pfeil. Der Versuch, Peter vor dem Legaten zu retten, mißlingt Eschenloer also ebenso wie dem Bischof und Grünhagen die Rettung der Juden. Das Neue in der Gestaltung liegt darin, daß Peter einen echten Konflikt außerhalb des Bannkreises Capistrans erlebt. So erscheinen im „Weg nach Ilok“ die Ursachketten und Wege des Schicksals in realem Licht, das das Okkulte fast völlig in den Hintergrund drängt.

Das Verhalten des Doktor Glatz ist einmal gekennzeichnet durch seine ärztliche Tätigkeit, als auch dadurch, daß Capistran in seinem Hause Quartier nimmt. In seinem Hause, in seinen „schwingenden Kraftkreisen“ (S. 340), laufen die Fäden zusammen. Am selben Abend verkehren Eschenloer wegen der Klostergründung, Tempelfeld, Zedlicz und Bartholomäus wegen der Juden- und Hussitenverfolgung dort, die ungarische Seherin bittet um Heilung, während schon der Bote von Prag eintrifft. In seinem Hause wird die Jüdin Lea von Capistran verhört, und zur gleichen Zeit verflucht er das ihn vor dem Fenster foppende Gesindel. In Glatz' Haus liegt der kranke Capistran. Zu seiner

Tochter Agnes wird Peter Eschenloer gezogen und damit in die Nähe des Legaten. Die Gestalt des Doktor Glatz ist also unmittelbar in den Wirkkreis Capistrans gestellt. Er wirkt der Dämonie Capistrans entgegen, er will dem drohenden Judengreuel Einhalt gebieten, indem er Ephraim die Lea ausspielen will. Es scheitert wie alle Versuche dieser Art, Menschen aus dem Bannkreis Capistrans zu lösen.

Glatz befeißigt sich nicht nur der naturwissenschaftlichen Methode in seiner Medizin, sondern steht gerade dadurch auch mit okkulten Dingen in Verbindung. Ihm gelingt die Rettung Capistrans, indem er heilsames Gift in Capistran entnommenes Blut mischt (S. 367). Er stellt das Horoskop Peter Eschenloers, in dem von zwei Schlangenbissen die Rede ist. Dem zweiten fällt Peter in Gestalt des Giftpfeils auch wirklich zum Opfer. Neben dem magischen Bann Capistrans sind also auch okkulte Bezüge vorhanden, die aber bei weitem nicht die Bedeutung für die Struktur des Werks haben wie in der „Perpetua“. Ihr Zweck ist, die Vorstellung einer magischen Einheit von Mensch und Welt, des Lebensganzen zu erreichen, eine Vorstellung, die sich in dem realen Kräftespiel um Capistran auflöst zugunsten vieldeutiger Fülle von Relationen.

f) Das Abflauen des Kräftekreises — Die Wandlung Capistrans

Vom Eintreffen des Legaten in Breslau bis zur Verbrennung der Juden stellen wir eine in dämonischem Vernichtungswillen gesteigerte, mit den Gesetzen der Polarität strukturierte Entwicklung Capistrans fest. Bei der Verbrennung der Juden steht Capistran auf dem Höhepunkt seiner dämonischen Besessenheit. An diesem Punkt setzt die Wandlung des Gewaltmenschen zum Heiligen ein. Wir halten noch einmal die beiden großen Höhepunkte in der Romanstruktur fest: die Judenverbrennung, der freiwillige Tod Ephraims, und den Gang durch das Inferno während Capistrans Krankheit, auf dem ihn Hus führt. In den beiden Religionsstreitern und Märtyrern ihres Glaubens tritt das von dem Legaten verdrängte Motiv des Menschlichen hinter der Idee des Glaubens, den Capistrans Wahn mit falschen Mitteln rein zu halten strebt, an seine Seite und folgt ihm bis zur endgültigen und letzten Wandlung im Kloster Ilok. Während seiner Genesung vernimmt der Legat Töne, die bis dahin an ihm vorbeigingen. Er hörte in dem von ihm gegründeten Kloster Sankt Bernardin

„den Baulärm, das Hämmern und Sägen, Stinklopfen und Knarren der Räder, das Rufen vom Gerüst herab, das Rollen schwerbeladener Schubkarren über dröhnende Bohlen, das rieselnde Ausschütten ganzer Wagen kiesigen Sandes“ (S. 389).

Eine Welt, die er bislang nicht vernahm, tritt an ihn heran: das Werk des Menschen. Aber eine Persönlichkeit von der Kraft Capistrans zerbricht auch das verflossene gewaltige Geschehen noch nicht. Es verschiebt nur die inneren Motive der Handlungen. Trotzdem weist nun auch die Gestalt des Romans auf eine innere Wandlung des Legaten hin, indem sie den um ihn entstandenen Kräftekreis langsam abbaut.

Die Struktur greift breiter in das Nebengeschehen ein, der Konflikt des jungen Eschenloer zwischen Agnes, der Tochter des Arztes Glatz, und Elisabeth aus dem befreundeten Hause Laubros spinnt sich an. Das Aufgreifen des Nebengeschehens wirkt schließlich die Fäden, die Peter Eschenloer zum Legaten zurückziehen, so daß er mit ihm gegen die Türken zieht und durch seinen Tod zum Anstoß der letzten Wandlung werden kann.

Die Entspannung des Geschehens vollzieht sich vornehmlich um den Legaten selbst. Die im Banne Capistrans stehende Umwelt ist von der Spannung gelöst, Grünhagen resigniert und in Breslau wird es ruhig, als Capistran die Stadt verläßt. Die Vorgangsstruktur führt eine neue Spannung ein, die nicht so sehr im Zusammenhang mit Capistran, als für sich selbst wirksam ist: die Nachricht vom Vormarsch der Türken, der Fall Konstantinopels.

Es entsteht eine der Kräftekonstellation des ersten Teiles des Werks umgekehrte Situ-

ation: nicht Capistran zieht vornehmlich das Geschehen in seinen Bann, sondern das Geschehen reißt ihn mit. So kann er noch einmal, für den Kreuzzug predigend, das Volk begeistern, aber die Vorgangsstruktur nimmt dieses Geschehen nicht mehr in der Breite wie zuvor auf. Die Gefahr an sich tritt in den Vordergrund, der Legat ist nicht mehr einziger Mittelpunkt des Geschehens. Das zeigt in der Komposition deutlich der groteske Bericht des österreichischen Edelmannes im Hause Eschenloer. Man befragt ihn nach den Reden Capistrans andernorts für den Türkenkrieg.

„Das Ergebnis war: er zuckte die Achseln. Dazu führte er aus: er glaube, das Wesentliche, wie Eschenloer ja auch selbst zugebe, gleich zu Anfang gesagt zu haben: daß Capristan, oder wie er heiße, sehr beachtete Reden für oder gegen den Türkenkrieg gehalten habe, die aber, so hätte man erzählt, mehr Eindruck auf das lateinunkundige Volk . . . gemacht haben sollte, als auf die Fürsten. Dieser ehemals viel beschriene geistliche Redner sei doch jetzt aus der Mode“ (S. 404).

Wenn bei der Predigt gegen die Türken in Breslau (S. 435 f.) noch einmal die alte Kraft in Capistran aufbricht, die zeigt, daß der starke Mann im Innersten ungebrochen seinem Ziele entgegenzugehen vermag, so wird von der Vorgangsstruktur her, die den Konflikt Peters zu Ende führt und vom Beginn des Kreuzzuges an auch in der Erzählweise ein merklicher Rückgang der Gruppierung der Geschehnisse um die Zentralgestalt sichtbar. Das Geschehen des Feldzugs wird nicht mehr von ihm in dem Maße gelenkt wie die Judenfrevel, er nimmt teil, zwar als der führende Kopf, aber Seite an Seite mit dem Ungarn Johann Corvin, dessen Sohn Matthias Hunday und Peter Eschenloer. Der Ausgang des Kampfes um Belgrad hängt nicht mehr von seiner Willensentscheidung ab, nicht durch ein mit Willen vollbrachtes Wunder, sondern vornehmlich von der günstigen Konstellation äußerer Gegebenheiten.

Die Erzählweise wendet sich daher dem Geschehen selbst zu, die Schilderung nimmt breiten Raum ein, der Zug nach Belgrad wird oft von impressionistischen Augenblicksbildern begleitet. Die Vorgangsstruktur blendet auf die Geschehnisse in der belagerten Festung Belgrad über, wo ein türkischer Unterhändler, der zur Übergabe auffordert, vom Kommandanten verspottet wird (S. 426). Capistrans Wandlung wird deutlich an seiner veränderten Einstellung zum Verlauf der Geschehnisse:

„Nun stehe ich am Ende — und alles, was auf Erden geschieht, auch Gottes Reich, steht erst im frühesten Anfang“ (S. 476).

Im Kampf um Belgrad zeigt die Erzählweise ein von unbestimmtem Ausgang umdrohtes Geschehen. Capistrans Gestalt steht aufrecht im Schwirren der Pfeile (S. 496). Deutlich zeigt dieses Bild die Wandlung Capistrans: nicht mehr sein auf Irrwege gelenkter Wille entscheidet den Kampf, sondern seine bereits aus dem Innern ausstrahlende bloße Gestalt, das Heilige in ihm, sein bloßes Dasein ohne aktive Teilnahme. Der Dichter läßt Einblick in seine Gedanken nehmen: das Motiv der byzantinischen Büsserinnen, Peter Nowag, die Umarmung von Vater und Sohn, Corvin und Hunday, lauter Motive des Menschlichen tauchen in ihm auf (S. 494).

Einen letzten Ausbruch seiner Kraft stellt die Vorgangsstruktur fast an das Ende des Werkes: Capistran ruft nach der Entsetzung Belgrads zum Weiterzug gegen Konstantinopel auf. Schon wie das Motiv des Kreuzzuges selbst ist auch dieser Aufruf von anderem Sinn erfüllt als der dämonische Vernichtungsschlag gegen die Juden: Rettung nicht mehr des Glaubens allein, sondern des Menschlichen im Glauben: die byzantinischen Büsserinnen rufen ihn nach Byzanz.

In der auf dem Zug nach Belgrad erwachten Neigung zu dem jungen Peter Eschenloer erfährt nun Capistran bei dessen Tod die letzte Katharsis. Unvermittelt bricht er den Feldzug ab und begibt sich aus der ihn als Retter des Abendlandes feiernden Welt in die Einsamkeit des Klosters Ilok. Symbolisch läßt ihn der Dichter mit den drei Religionsstreitern, denen sein Haß zugewandt war, als der vierte in die Ewigkeit ziehen.

Eine großartige Entwicklung findet ihr Ende.

Die Wandlung Capistrans läßt der Dichter den Doktor Glatz gleichnishaft ausdrücken: „Heilen heißt... die Stoffe erkennen, die einem Körper verlorengegangen sind, und sie ihm so vorsichtig wiedergeben, daß er sie aufnehmen mag; denn wir haben auch tödliche Gifte in uns, die zum Leben notwendig sind. Und wenn solche Gifte die Übermacht im Leibe gewinnen, heißt heilen: ihnen die Gegengifte finden...“ (S. 415).

Verlorengegangen ist Capistran der Bezug des Menschlichen, der hinter allen Glaubensbekenntnissen steckt. Alle Stoffe in Capistran sind Gifte, suberlativisch, sein Leben ist auserwählt. Die Gifte sind zerstörender und heilender Natur. Capistran wendet sie im ersten Sinne an. Nur Gegengift vermag ihn zu heilen. Capistrans Wandlung geschieht in der äußeren Vernichtung seiner Glaubensfeinde, die ihm in der Erkenntnis der schuldlosen Schuld zu Führern werden, weil sie ihm ebenbürtig sind. Die Vorgangsstruktur zeigt diese Motive der Läuterung auf dem langen Weg von Breslau nach Ilok in den Motiven der Hussitenverfolgung, der Judenverbrennung und des Zuges gegen die Türken.

6. Die Perspektiven

Das wesentlich Neue gegenüber der Kompositionstechnik der „Perpetua“ liegt nicht nur in dem um Capistran entstehenden Kraftkreis, denn auch in „Perpetua“ könnte man von einem solchen um Katharina-Perpetua sprechen, der sich auf ihre Schwester Maria und Veit, wie ja auch auf alle durch sie hervorgerufenen okkulten Erscheinungen erstreckt. Dieser Kräftekreis ersetzt die okkulte Sphäre im Bereich der Realität insofern, als er auf Spiel und Gegenspiel abgestellt ist und die Umwelt aktiv miteinbezieht zugunsten einer vielseitigeren Gestaltung. So führt er zu einer realistischeren Gesamtkomposition gegenüber dem Zwang, der nur von Katharina ausgeht und keinen echten Gegenspieler findet, und dem Gehalt und Gestalt umgreifenden Okkultismus der „Perpetua“, in der lediglich die Erzählweise realistisch bleibt.

Das wesentlich Neue an der Kompositionstechnik des „Wegs nach Ilok“ ist, daß der entstehende reale Kräftekreis um Capistran dem Dichter Mittel in die Hand gibt, die aus dem Gegenspiel der Gestalten, aus dem Munde und dem Blickfeld der im Kräftekreis stehenden oder ihm widerstrebenden Figuren einen schillernden Bilderbogen von Meinungen und Gedanken, von Erzähltem, Nachgesagtem, Gemunkeltem entstehen lassen, in dem Capistran von allen Seiten beleuchtet wird. Dieses Mittel ist die Anwendung der Perspektive. Perspektivisches Sehen innerhalb der Dichtung erhebt nicht den Anspruch unbedingter Gültigkeit, es ist auslegungsbedürftig, in seiner Glaubwürdigkeit zweifelhaft, aber in seiner Summe der wirklichen Erscheinung einer Gestalt am nächsten. Es erweitert das Blickfeld um die Gestalten und trägt das Zwielficht herein, das um jeden Menschen ist.

Für die Gestaltung Scholzscher Weltanschauung ist die Einführung der Perspektive im „Weg nach Ilok“ von großer Bedeutung. Denn nun wird der Verlauf zweier Ursachketten, einer sichtbaren und einer okkulten, der zu einer okkulten Erscheinung notwendig ist, nicht mehr wie in „Perpetua“ unmittelbar gestaltet, sondern die gegenseitige Abhängigkeit wird offengelassen, indem sie den Figuren in den Mund gelegt wird. Sie wird nur angedeutet. Das Geschehen gewinnt dadurch eine breitere Basis, es gestaltet sich epischer, romanhafter; durch das bloße Andeuten werden überzeugendere Hinweise auf einen möglichen übersinnlichen Zusammenhang gegeben.

Der Dichter äußert sich dazu in späteren Jahren:

„Die lebendige Körperhaftigkeit der Gestalten erreicht der Erzähler, indem er Menschen so zeichnet, wie sie im Leben erscheinen, nämlich jeden anders; indem er nicht nur Sicheres, Richtiges von ihnen berichtet, sondern auch die Meinungen, Gerüchte, die meinet-

halben voller Widersprüche über sie umgehen. Zu denen sind sie irgendwie Anlaß gewesen; vielleicht mit etwas, das niemand genau weiß, das aber doch eine, wenn auch möglicherweise verzerrte Spiegelung ihres Wesens enthält. So sehen wir die Menschen um uns, nur so haben sie die Luftatmosphäre von Unbestimmtheit, die auch der klarste, greifbarste Mensch, dem wir im Leben begegnen, immer noch bewahrt“⁶².

Ein starker Mensch wirft Kreise der Kraft um sich, Gerüchte laufen ihm voraus, begleiten ihn. Dies gibt Scholz den stofflichen Anlaß, den „Weg nach Illok“ auf weite Strecken hin zu strukturieren. Jeder Figurenkreis, der mit Capistran in Berührung kommt, reagiert auf seine Art, sieht ihn in seiner Perspektive und trägt damit zu seiner Charakteristik bei. Um der Gestalt Capistrans die „Luftatmosphäre der Unbestimmtheit“ zu geben, ihn so zu zeigen, wie er im Leben erscheint, charakterisiert ihn Scholz aus den verschiedensten Perspektiven der Figuren des Werks. In einem bunten Gewebe von sich widersprechenden Äußerungen, Meinungen, Vermutungen, Gerüchten entsteht die Gestalt in einer innerhalb der fiktiven Wirklichkeit des Kunstwerks ganzheitlichen Sicht, in einer höchst realistischen Beleuchtung, die sich weitgehend von den Gestaltungselementen der „Perpetua“ unterscheidet. Im steten Wechsel der Perspektiven liegt die Lebendigkeit, die Allseitigkeit und realistische Ganzheit. Die Perspektiven verhindern in ihrer realistischen Struktur das Aufkommen einer okkulten Sphäre — der Läuterungsweg Capistrans vollzieht sich innerhalb einer realen Gestaltung; thematische Ähnlichkeit mit „Perpetua“ steht hier formaler Andersartigkeit gegenüber. Der Realist Scholz überwindet den okkulten Universalismus von Inhalt und Form. Selbstverständlich charakterisiert die perspektivische Schau Capistrans rückwirkend auch die Personen, von denen Capistran gesehen wird. Die Fülle der Möglichkeiten dieses Erzählelements wird deutlich.

a) Perspektive des Klerus

Peter Nowag, Bischof von Breslau, faßt den Gedanken, Capistran herbeizurufen, „dessen blutige und erfolgreiche Ketzerverfolgung, dessen berichtete Wunder und dessen eiserne Glaubenshärte ihn längst in der gesamten rechthabigen Christenheit mit Ruhm bekannt gemacht hatten“ (S. 10).

Damit ist eine erste Charakteristik Capistrans gegeben, die wie alle perspektivische Charakteristik auslegungsbedürftig ist und nicht den Anspruch auf unbedingte Gültigkeit erhebt. Zugleich charakterisiert der Gedanke den Zustand Nowags: er hat von all dem nichts, er ist sich seiner Schwäche gegenüber magisch-kraftvollen Menschen bewußt.

Zwei sich widersprechende Erzählungen über seine Jugend führen Capistran ein und stellen ihn in ein unbestimmtes Licht. Die eine behauptet, „daß der Grund seines plötzlichen Mönchwerdens eine unglückliche Liebe gewesen sei“ (S. 12).

„Capistran, so erzählte man, habe in einem bei heimlicher Zusammenkunft der Liebenden geschehenen Emporzüngeln des gierig lechzenden Geschlechts, im Augenblick fast einer unerlaubten vorehelichen Vereinigung, zu der es die beiden leidenschaftlichen Menschen dränge, sich plötzlich verwandelt. Er habe die erbärmliche Kreaturheit, Tierheit, verwesende Erdenheit des Menschen mit so schreckvollem Ekel, so zitternder Erschütterung erkannt, daß er von da ab den Schoß, aus dem Menschheit entspringt, daß er den Menschenleib, der wie sein Unrat stinkend verwest, daß er alles menschliche Gefühl, außer dem Schmerz, in diesem unreinen Fleisch und Bein hasse, verabscheue, verfolge, verfolge“ (S. 13).

Die andere Darstellung behauptet, er wäre an seinem Beruf des Richters verzweifelt, „an den tausend Winkel- und Sackgassen, den Paragraphennetzen, die zwar das Wild einfingen und hielten, aber oft lange zappeln lassen mußten, ehe es aus der Hand des Folterers in die des Henkers kam“ (S. 14).

Über diese Gerüchte läßt der Dichter in Nowags Perspektive den Schluß ziehen, daß die Schilderungen zeigten,

„Capistran liebe die Schöpfung . . . Capistran liebet, so hieß es, die Bäume und die Blumen, die Welle des Meeres und die Sterne, die Tiere . . . Gerüchte übertreiben . . . wie kann Capistranus den Menschen hassen, wo doch Wunder über Wunder von Heilungen, ja Totenerweckungen berichtet werden?“ (S. 15).

Capistran ist durch diese Gerüchte in ein unbestimmtes Helldunkel gerückt; alle weisen jedoch über die Perspektive Nowags, den sie mitcharakterisieren, hinaus auf einen dämonisch besessenen, kraft- und willensstarken Menschen hin.

In der Perspektive Grünhagens erscheint Capistran ganz anders: Capistran sei „ein gewöhnlicher, sehr energischer, in seinem Handeln bedenkenloser, sicher der Kirche nützlich — doch irgendwie blinder und besessener Mensch“ (S. 17).

Er warnt „vor dem bedenkenlosen, grausamen, unrastigen, von zügellosen Ideen besessenen Fanatiker und Glaubenswütigen“ (S. 19), während Nowag stets „den Wundertäter, Apostel, Bußprediger, Bekehrer, Heiligen“ verteidigt (S. 19).

Wiederum anders erscheint Capistran in den Augen des Stadt- und Domgeistlichen Tempelfeld. Er ruft:

„Daß er kommen wolle, den noch immer lebenden Schatten des Hus so zu Staub und Asche zu verbrennen, wie das Konstanzer Konzil Husens Leib!“ (S. 26).

Grünhagens scharfe Beobachtungsgabe eröffnet eine Reihe weiterer Perspektiven über Capistran, die dem Bild des Heiligen und Wundertäters widersprechen.

„Der Legat stoße ab, sobald er nicht in dem Aufschwung und der Erregung vor der Menge sei.“ Er könne „etwa im Verhandeln über das Grundstück für sein Bernardinerkloster stundenlang um irgendeine Nebensächlichkeit . . . keifen, war im Kleinsten und Alltäglichsten verstrickt, fuhr seine Leute . . . jäh und schroff an . . . Er wirkt meist linkisch, ungelenkt . . . unsicher . . . zerstreut . . . abwesend, sprunghaft“ (S. 204). „Die Franziskaner älterer Richtung, . . . gegen welche sich die . . . Bernardiner feindlich erhoben hatten, beschuldigten ihn, daß er in dem mit dem göttlichen Teil seines Wesens untrennbar verbundenen Teil aus niederem Staube, in dem auch seine Unduldsamkeit, Härte, Grausamkeit wie schlechte Würmer lebten, eitel und ehrgeizig sei“ (S. 205 f.).

Gleich darauf folgte eine Kritik an der Kritik.

„Das war Mönchsgezänk. Konventualen und Bernardiner hatten sich immer bei den Haaren“ (S. 206).

Die perspektivische Methode erfaßt alle schillernden Nuancen der Wirklichkeit.

Über Grünhagen selbst munkelt man:

„daß er ein Sohn weiland des Kaisers Sigismund sei, dem er auch ähnlich sehe (S. 253).

Auch das wird offengelassen:

„Das war leicht zu behaupten: Sigismund war tot. Toten sind nicht bloß die Bildnisse ähnlicher als Lebenden, auch die unehelichen Söhne!“ (S. 253).

Über den Bischof Nowag äußert sich Glatz zu Grünhagen:

„daß früher alles, was der Bischof vom Glauben, von Gott, Christus, den Engeln, von der Strafe der Hölle und dem ewigen Leben im Himmel gesprochen, so geklungen, wie eben eine gewisse, aus Lehre empfangene Lehre weitergegeben klingt; Wort dessen, der sie in seinen Gedanken bewältigt und angenommen. Sprüche er jetzt von solch Jenseitigem, sei es nicht Lehre und auch nicht Glauben sondern ein Schauen hinauf —“ (S. 256).

Die innere Entwicklung des Bischofs wird in der Perspektive dargestellt.

Fragen, die an das Kernproblem des Werks rühren, äußert Nowag:

„Ist wirklich . . . der Mensch erst, wenn er tot ist, der, der er war? und den wir nicht sahen — verdunkelt und verdeckt durch ihn selbst?“ (S. 257)

Als Capistran wegen der im Gange befindlichen Judenverfolgung die Verwaltung des Bistums nicht an den Bischof zurückgeben will, kommentiert Grünhagen den Stand der Dinge in seiner Perspektive:

„Die Tötung der Juden blieb in seiner Hand! Er blieb der Herr! Aber das innere verlor er: er hatte sich weiter fortreißen lassen, als er je gewollt“ (S. 310).

b) Perspektive des Volkes

Im 2. Kapitel, dem Einzug Capistrans in Breslau, wird seine Person aus der Perspektive des Volkes gesehen. Eine alte Frau sagt:

„Christus zieht in Jerusalem ein!“ (S. 36)

Ein Blinder soll geheilt worden sein, aber spottende Burschen lachen:

„Gesehen hats niemand!“ (S. 37)

In der Gegenüberstellung von tatsächlicher Wirklichkeit und Vorstellung des Volkes beim Besuch Capistrans bei Bischof Nowag zeigt sich besonders deutlich die Realistik der Darstellung, die keine geheimen Bezüge aufkommen läßt. Das Volk malt sich aus:

„Sehr ernst, sehr groß, sehr feierlich wird der Auftritt sein...! Der Bischof wird, von Dienern gestützt, sich im Bett aufzurichten versuchen, der Legat wird rasch hinzutreten, es hindern, und ihn umarmen... Wird Capistran den kranken Bischof heilen?“ (S. 42 f.)

Unmittelbar darauf die Schilderung, wie der Besuch wirklich vor sich geht. Von all dem nichts!

Capistrans magische Persönlichkeit zeigt sich in der Perspektive des Volkes, indem einige glauben, das, womit er das Volk für seinen Willen ergreift, sei

„eine Einbildung seines heiligen Willens unmittelbar ohne Worte in die Seelen, die ihn in ihrer Sprache verstanden, was er in seiner (der lateinischen) gesagt“ (S. 112).

Auch das Motiv der Judenverfolgung wird in Perspektiven gezeigt, über die dämonische Besessenheit Capistrans hinaus erscheint es in einem vielseitigen Licht, indem es die Meinungen des Volkes spiegelt. Einer der Wächter sagt während der Folterung der Juden:

„Was jammert's dich, Christoph, da es doch Juden sind? Mußt denken, ein paar Kerle wie du und ich, täppische, ehrliche Burschen, standen auf der da drinnen Geheiß zur Wache am Kreuz, konnten nicht wissen, daß es der Heiland und Gott war, der da hing“ (S. 274).

Der andere: „Hast du ne Weib und Kind?“ (S. 275).

Der Knecht bei der Gefangennahme der Juden zum Hauptmann:

„Kennt ihr das Bild? Der Bethlehemetische Kindermord ist's!“ (S. 310)

c) Perspektive der städtischen Gewalt

Aus der Perspektive der städtischen Obrigkeit wird Capistran im 3. Kapitel charakterisiert. Peter Eschenloer, der Sohn des Ratsherrn, nennt ihn „den heiligen Mann“ (S. 56). In der Diskussion über das Heilige mit seinem Vater ist eine indirekte Charakteristik Capistrans eingeschlossen.

„Der Vater entwarf ein Bild des noch auf Erden wandelnden Heiligen, das mit jedem Strich und jeder Farbe dem Vorbild des Sohnes, Capistran, widersprach: Demut war darin, Wirken und Wohltun in der Stille, Liebe und wieder Liebe — Wunder? nun ja, über die er selbst erschrickt, die er von sich abwehrt und der göttlichen Fügung allein zuweist, die solche Wunder nur neben ihm Armen geschehen lasse; die er den Anhängern und Jüngern als sein Werk zu preisen untersagt — nicht wie Capistran noch durch Wort und Schrift unter das Volk zu bringen gestattet, befiehlt“ (S. 58 f.).

Auf die Entgegnung Peters, daß dieser Meinung des Vaters die vielen im großen Passional aufbewahrten Leben der Heiligen widersprechen, fährt der Vater fort:

„Das ist es, wofür ich dir das Auge öffnen möchte, Peter; was du als Rechtspfleger später wirst brauchen können: wie die Menschen immer aus ihren Wünschen und ihrer Sehnsucht heraus erzählen, was nie gewesen ist; was voller und besser scheint als die Wahrheit und Wirklichkeit. Wenn der, der erzählt, aber ein Kopf ist mit Imagination, mit der Kraft, etwas in andere Seelen einzubilden, dann mögen selbst die, die dabei waren und es bisher richtig wußten, aus seiner Erzählung nachträglich glauben, daß Zauber und Wunder war, wo nichts geschehen als ganz natürlich Ding und vielleicht ein paar seltsame Zufälle“ (S. 59).

Der deutliche Widerspruch dieses Bildes vom Heiligen mit der Gestalt Capistrans

beleuchtet den Legaten als eine unbestimmbare Größe. Alle diese Perspektiven entheben ihn aber zugleich dem Maß des Herkömmlichen und bereiten das Einsichtigwerden seiner außergewöhnlichen Entwicklung und Katastrophe vor.

Bei der Verbrennung des Tandes denkt Eschenloer:

„Er haßt, was schön ist! was nicht nach Schweißkutte riecht! Was edel ziert, ist ihm gerade so viel wie alberner Tand“ (S. 156).

Durch Eschenloers Perspektive werden auch die geistlichen Berater Capistrans charakterisiert:

„Die schlimmsten drei, die auch in Ruhe immerfort weiterkochen wie Töpfe... der Tempelfeld, der Zedlicz, der Bartholomäus“ (S. 220).

Im Spiel der Kräfte wird die Perspektive angewandt, um wirklich eintreffende Vorgänge vorauszunehmen. Eschenloer sagt zu Grünhagen:

„Der Legat ist klüger als wir und baut vor. Du weißt, ich traue heimlichem Erzählen nicht. Aber diesem trau ich, weil zuviel nachweisbar stimmt in dem, was mir zugetragen ward. Der Legat wird dich, wenn du mit dem Urkündlein deiner Vollmacht des Bischofs kommst, mit einem schweren und von dicken Siegeln behängten Pergament abspesen. Da wird „Ladislaus, König von Böhmen“ und „Georg von Podiebrad, Verweser des Reichs“ darunterstehen; und drinnen bestimmt es ihn, allein nur ihn, den Inquisitor des Heiligen Stuhls, zum Richter über die Juden“ (S. 267).

Aus der Perspektive des Doktor Glatz erscheint Capistran so:

„Es ist nicht heimlich in seiner Nähe. Er hat von den alten Zerstörungskräften in sich, die in dem unreinen Stoff Welt, mit dem Gott schaffen mußte, nun einmal sind und dem Tod dienen, ob sie Krankheit heißen oder Wahn, Haß oder Gier. Aber wie ich dieses Gift, ... das tausend Menschen den Tod geben könnte, ohne Gefahr hier in meiner Hand halte und Heilränke, noch mehr als Todgaben darin sind, daraus mische, so ist auch seine Nähe, beachtet und bewacht, ohne Gefahr“ (S. 167).

Die naturwissenschaftliche Methode setzt sich zum Vergleich.

d) Die Perspektive der Juden

Dem fremden kalten Blick der Juden erscheint Capistran als ein

„ruhloser Aufstachler und Erreger gefährlicher Gewalten, ein Bohrer und Wühler in jeder Stille und in jedem Frieden der Menschenseele“ (S. 122).

Ein Mönch, der sich im Zuge der Judenverfolgung besonders hervortut, wird durch eine umlaufende Erzählung charakterisiert: er sei

„eines der Judenkinder gewesen, die man im zartesten Alter ... aus dem Arm der getöteten Mutter gerissen und zu fanatischen, ihre einstigen Glaubensgenossen hassenden, sie bis auf's Blut verfolgenden Christen erzogen hatte“ (S. 128).

e) Perspektivischer Okkultismus

Das Aufkommen einer okkulten Sphäre wird ebenfalls durch perspektivische Mittel verhindert und in der realen Welt gespiegelt. Ein Wunder Capistrans, das die Nachbarin an einem blinden Greis berichtet, erklärt Vater Eschenloer als unwahr. „Der Alte ward so blind, als er kam, hinweggeführt“ (S. 61).

An anderer Stelle wird die Besserung der Krankheit Nowags vom Volk Capistran zugeschrieben.

„Die freilich abergläubische, von Torheit und närrischen Trugschlüssen durchsetzte, dennoch große Weisheit des Volks bringt zeitliches Zusammenfallen von Ereignissen oder ihre nahe Folge in der Zeit immer in eine ursächliche Beziehung ... Das Volk weiß, daß das Kommen des wundertuenden Mönchs und die Genesung des Bischofs auf der schmalen dunklen Brücke von dem einen Tage zum nächsten geschahen, und will nicht glauben, daß solches im Kosmos und All sinnlos in einen Sonnenumlauf falle“ (S. 101). Scholz wählt für die doppelten Ursachketten die Darstellung durch die Perspektive des Volks und unterlegt seinem Willen die übernatürliche Übereinstimmung der Geschehnisse.

Damit gibt er in realer Sphäre einen Hinweis auf mögliche okkulte Bezüge. Die Technik der Perspektive deutet nur an; so wird die künftige Entwicklung realistisch überzeugend und erst von der Gesamtheit der Geschehnisse her fällt ein ahnendes Licht über die vorsichtig zurückgehaltenen okkulten Bezüglichkeiten.

Gleich darauf scheint die Gestaltung aber alle Andeutung wieder zurückzunehmen, wenn Glatz Grünhagen fragt, warum Capistrans Kommen und Nowags Genesung zusammenfielen, und Grünhagen antwortet:

„Es hat nichts miteinander zu tun. Das Kommen des Legaten war unseres Herrn höchster Wunsch. Die Erfüllung solchen Wunsches, solcher Freude kann heilen“ (S. 102).

Das ist die natürliche, psychologische Erklärung des „Wunders“, völlig in die reale Sphäre transponiert.

Wieder unmittelbar danach werden drei Wunder aus Capistrans Vergangenheit erzählt, von denen wenigstens zwei festzustehen scheinen: ein Bettler, dem Capistran ein Almosen verspricht, und ein fluchender Krüppel werden geheilt. Das dritte Wunder wird wieder verfährt wiedergegeben: Capistran öffnet das Tor einer Stadt, die sich seinem Einzug widersetzt, durch Beten und rettet den Mann, den man als Verräter, der das Tor vermeintlich geöffnet hat, von der Mauer stürzt. Darauf heißt es jedoch:

„Die Wunder, die der allgemeinen Erzählung in Menge folgten, waren fast alle Heilungen...“ (S. 109).

Die im Nebensatz eingeschobene Bemerkung deutet darauf hin, daß alle diese Wundererzählungen perspektivisch gemeint sind.

Mit der perspektivischen Einführung okkulten Geschehnisse werden zugleich neue Züge in Capistran erhellt. So wird von der Rettung eines verhungerten Rehs berichtet, dem „lieblichsten, unbeachtetsten Wunder“ Capistrans (S. 110).

f) Die Perspektive des Dichters

Auch die Perspektive des Dichters ist nicht die eines Allwissenden um die Geschehnisse. Zur Erweckung der fiktiven Wirklichkeit schränkt er oft sein Erzählen in Perspektiven ein, die den beteiligten Figuren entsprechen. Zur Krankheit Capistrans äußert er sich zum Beispiel:

„Was in den folgenden Wochen im Glatzschen Hause geschah, ist so geheimnisvoll und verborgen, daß wir nicht hoffen dürfen, es ganz zu ergründen“ (S. 354).

Er tastet selbst im Ungewissen und deutet selbst nur auf übersinnliche Bezüge hin: „Und doch glaubt man, wenn man sich alles der Reihe nach genau vergegenwärtigt, man halte vom Wesentlichen, was da geschehen, nichts in der Hand; man hätte von der Oberfläche des spiegelnden Quells Wasser in eine Schale geschöpft, um das Bild seiner Umfassungsfelsen mit sich zu nehmen; man hätte eine Handvoll Goldes geträumt und wolle erwacht damit zahlen; man hätte ein Leben bis ins Alter gelebt und halte in greiser Erinnerung das, was gewesen“ (S. 354).

7. Die literarische Assoziation

Die literarische Assoziation ist bei Scholz nicht ein Mittel des Vergleichs, indem sie etwa literarische Bezüge in sinn gleicher und wissenschaftlicher Weise heranzieht. Im „Weg nach Ilok“ sind die literarischen Bezüge ihrer Herkunft nach überhaupt nicht genannt, sondern sie sind völlig in den Strom des Geschehens hineinkomponiert. Es sind literarische Bezüge zu erkennen, die eine typisch Scholz'sche Deutung erfahren: Goethes „Faust“ und Dantes „Divina comedia“.

Man könnte überhaupt sagen, Capistran sei der Faust Scholz'scher Prägung⁶⁸. Wie Faust wendet er sich der Magie zu, der allerdings eine weit umfassendere Bedeutung

zukommt, denn er, der wie Faust zwischen Himmel und Hölle steht, wendet sie als eine existentielle Notwendigkeit an. Wie Faust wendet er sich auch dem Wohl des Irdischen, der befreienden Tat zu, indem er gegen die Türken zieht. Sein Ende in der Wesenlosigkeit ist die Scholz'sche Konsequenz, die aus seiner mystischen Weltanschauung entspringt.

Die Assoziation, die sich zur „Divina comedia“ ergibt, findet sich in der Gestalt der ungarischen Seherin. Spiegelbildlich sieht sie die Läuterung Capistrans von den dämonischen Mächten sich vollziehen. Diese Läuterung vollzieht sich in Danteschen Bildern. Er wandert durch das Inferno, jedoch führt ihn nicht die Geliebte, Beatrice, sondern sein schlimmster Gegner, Hus, der böhmische Ketzer. Hier findet sich deutlich auch ein formaler Hinweis: Capistran spricht Verse vor sich hin, „die aus einem Gedicht früherer Jahrhunderte stammen konnten“ (S. 360).

Diese Verse sind in Terzinen geschrieben, der Versform der „Divina comedia“.

8. Bilder

Zum Schluß sei noch auf die vom Stoff distanzierte *Erzählweise* des Dichters hingewiesen, die sich vor allem im Gebrauch der Bilder zeigt. Scholz zieht an einigen Stellen Bilder zum Vergleich des Geschehens heran, in die er hinabtaucht und aus denen er die Vorgänge strukturiert.

Beispiele solcher Bilder geben die Schilderung der Volksseele wieder.

Scholz wählt das Bild von den Pfennigen

„die ein wohlhabender Lustigmacher unter die Jungen wirft“ (S. 30).

So breitet sich das Gerücht von der Ankunft Capistrans aus.

Besonders lebendig gestaltet diese distanzierende Erzählweise den Eindruck des Volksgemenges. Er gebraucht das Bild von einem riesigen Kohlfeld,

„einem Kohlfeld, auf dem jedes Krauthaupt Augen und Ohren bekommen hat, oder auf dem aus jedem der Salat-, Wirsing-, Rotkraut-, Weißkohlschädel plötzlich muntere Tierlein, Tag- und Nacht-, Haus- und Nachtschnecken, Erdkrebse, Raupen, Regenwürmer, Mäuse und welche sonst des Gärtners Feinde sind . . . hervorlugen“ (S. 137).

Die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn Eschenloer über Capistran nimmt der Dichter in das Bild des Schachspiels hinein als einen für die städtische Obrigkeit angemessenen Vergleich. Peter

„wog die Antworten lange und zaghaft. Es ward ihm selber nicht bewußt, wie weit er in diesem stillen, nur im Vor- und Zurücksetzen von ein paar Puppen, ein paar Gedanken bestehenden Schachspiel gegen den Vater — den er mit raschem Vorstoß von Springern, Läufern und dem Nachrücken der Türme ins Herz seiner Stellung hatte angreifen wollen — jetzt schon, nach den paar ersten Zügen, in die Verteidigung gedrängt war“ (S. 58).

Aus all dem können wir abschließend feststellen: es besteht zwar eine gewisse Andersartigkeit des Themas zur „Perpetua“, zugleich aber bewirkt diese Andersartigkeit neue Formen der Gestaltung. Im „Weg nach Ilok“ hat der Dichter den okkulten Universalismus von Gehalt und Gestalt überwunden zugunsten einer realistischen Gesamtkomposition.

Quellen

Deutsche Mystiker, Leipzig 1916
Der Dichter, Aufsätze, München 1917
Gedanken zum Drama, Neue Folge, München 1917
Wettlauf mit dem Schatten, Schauspiel in drei Aufzügen, München 1922
Lebensdeutung, Stuttgart 1924
Wilhelm von Scholz-Buch, Stuttgart 1924
Gesammelte Werke, Stuttgart 1924
Das unterhaltsame Tagebuch, Berlin 1928
Die Pflicht, Eine Novelle, Leipzig 1932
Berlin und Bodensee, Leipzig 1934
Mein Leben, Berlin 1934
Vincenzo Trappola, München 1949 (List)
Perpetua, Ausgabe letzter Hand, München 1949
Die Liebe der Charlotte Donc, Ausgabe letzter Hand, Stuttgart 1950 (Reclam)
Der Weg nach Ilok, Ausgabe letzter Hand, Gütersloh 1952
Der Zufall und das Schicksal, Ausgabe letzter Hand, München o. J. (List)
Die Beichte, Wiesbaden 1954 (Insel)
Briefe an den Verfasser vom 24. 1. 1955 und 12. 11. 1955
Die Kunst der kurzen Erzählung, Manuskript 1955

Literatur

Werke

Hans Heinrich Borchardt, Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland I, 1926
J. W. Goethe, Sophienausgabe, Weimar
Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, 2. Aufl. Bern 1951
Martini, Deutsche Literaturgeschichte, Stuttgart 1949
Günther Müller, Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst, Bonn 1947
Josef Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme u. Landschaften, Regensburg 1924
Johannes Pfeiffer, Wege zur Erzählkunst, 2. Aufl., Hamburg 1952
Arnold Mathias Reis, Wilhelm v. Scholz, Studien zu seiner Weltanschauung, Würzburg 1939
Arthur Schopenhauer, Parerga und Paralipomena, Leipzig o. J. (Reclam)

Zeitschriften

Wilhelm Emrich, Das Problem der Symbolinterpretation, Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jg. 26 (1952) Heft 3
Eva Langner, Form- und Farbbeobachtung und psychologische Konstitution bei zeitgenössischen Dichtern, Zeitschrift für menschliche Vererbungs- und Konstitutionslehre, Bd. 20, Heft 2
H. Poll: Zwillinge in Dichtung und Wirklichkeit, Zeitschrift für Neurologie und Psychologie, Bd. 128, 1—4 Heft.

Anmerkungen

- 1 Gerade bei Scholz ist zu erkennen, wie sehr das „Zugestimmte“ der Inhalte den Form- und Gestaltungswillen des Dichters erweckt.
- 2 Siehe Johannes Pfeiffer: „Soll Dichtung sinnvoll und notwendig sein, so kann sie das nur, wenn sie einen Inhalt beschwört, der sich nicht anders als durch Gestaltung verwirklicht und sich nicht anders als in unserem schauendfühlenden Mitschwingen erschließt“ (Wege zur Erzählkunst, S. 9). Und Wilhelm von Scholz: Die Menschheit würde einmal dahin kommen, daß sie erkenne, alles Suchen nach inhaltlicher Notwendigkeit müsse negativ enden. „Das bedeutet die Rückkehr des Menschen aus der Philosophie in die Kunst, deren höchste Gebilde zwar in der Vielheit der Erscheinungen bleiben, aber mit dem schönen Schein innerer Notwendigkeit den Willen zum Zwang tiefer befriedigen als alle Negation.“ An die Stelle inhaltlicher Notwendigkeit tritt die formale (Gedanken zum Drama, Neue Folge, S. 74).
- 3 Wilhelm von Scholz-Buch, S. 261.
- 4 Josef Nadler wendet in seiner „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“ eine ähnliche Methode an.
- 5 „Das Dynamische im Weltbild von Scholz ist begründet in seiner Vorstellung von der Kraft als etwas Ursprünglichem, nicht mehr weiter ableitbarem. Sie ist für Scholz eine geistige Energie, das gestaltende Prinzip des Seins überhaupt“ (Arnold Mathias Reis, Wilhelm von Scholz, Studien zu seiner Weltanschauung, S. 26).
- 6 Scholz sagt über die „Bewußtheit des Dichters“: „Man hat den Dichtern, die, töricht genug, merken ließen, daß sie wußten, worauf es bei ihrer Kunst ankomme, stets ihre Kenntnis der Mittel und Wirkungen zum Vorwurf gemacht, hat sie ‚allzu bewußt‘, ‚allzuwenig naiv‘ gescholten. Kurzsichtig und ohne Recht! Denn es ist für jeden Künstler gleichviel welchen Gebiets, der nicht bei naiv gefundenen Halbheiten stehen bleiben will, unerläßlich, daß er die höchsten Aufgaben seiner Kunst klar erkennt und zu bewältigen trachtet“ (Wilhelm von Scholz-Buch, S. 258).
- 7 Das Schaffen des dramatischen Dichters, Vortrag vor dem Kongreß für Ästhetik und Kunstwissenschaft zu Berlin, gehalten im Oktober 1913. Wilhelm von Scholz-Buch, S. 244 ff.
- 8 Der Wettlauf mit dem Schatten. Schauspiel in drei Aufzügen, S. 345.
- 9 Ebenda S. 341.
- 10 Scholz gebraucht, um seine denkerischen Bemühungen darzulegen, als Mittel die Form des Aufsatzes (Gedanken zum Drama), des Aphorismus (Lebensdeutung), die Zusammenstellung in Buchform (Der Zufall und das Schicksal, Deutsche Mystiker, Der Dichter).
- 11 Später, als er schon „anerkannter Dichter“ ist, fühlt sich Scholz wieder zu Goethe und zur Klassik hingezogen: „Später erst, sehr spät, ist sie (die Dichtung) mir . . . stete und unmittelbare Gegenwart geworden. Da habe ich dann auch die räumliche und zeitliche Nähe der Klassiker mit dem Gefühl erfassen gelernt — wenn ich mir etwa klar machte, daß meines gut von mir gekannten Großvaters junge Zeit noch 32 Jahre in Goethes Alter fiel . . .“ (Das unterhaltsame Tagebuch, S. 278).
- 12 Mein Leben, S. 15.
- 13 Hier sind besonders der Konstanzer Mönch Suso (Seuse) und Meister Eckehart zu nennen.
- 14 Wie sehr er bei seinen Bemühungen oft vom technisch-naturwissenschaftlichen Geist beeinflusst ist, zeigen manche Vergleiche: Die Meteorologie hat berechnet, daß eine um nur zwei Grad geringere Jahrestemperatur in jetzt noch blühenden Gegenden schon rasch eine neue Eiszeit bringen würde. Der Abstand zwischen den beiden Temperaturkurven . . . ist ein Bild für seelische Verhältnisse“ (Lebensdeutung S. 110). Oder: „Wie man, um trigonometrische Entfernungsmessungen zwischen Sternen im Weltall vornehmen zu können, den Durchmesser der Erdbahn um die Sonne als Grundlinie für das in die Ewigkeit zu errichtende Dreieck nimmt . . . , so . . . ist erst unser ganzes Leben in seiner Bewegung und mit dem weiten Durchmesser seines Umschwungs unser Organ der Welterkenntnis“ (Das unterhaltsame Tagebuch S. 185). Schließlich eine Fragestellung, die beispielhaft zeigt, zu welch paradoxen Annahmen mitunter Scholz' Bemühen um die Überwindung der seelenlosen Technik kommt: „Eine Frage, die durchaus nicht so phantastisch ist, wie sie aussieht: ob in einem in sich beziehungsreichen Mechanismus, etwa einer hochkomplizierten Maschine, nicht eine Seele, ein Bewußtsein entsteht; ob die ineinandergreifende Wechselwirkung der Teile nicht fast zum Organismus wird und eine Wesenheit erzeugt?“ (Lebensdeutung S. 46).
- 15 Das unterhaltsame Tagebuch, S. 90 ff.
- 16 Lebensdeutung, S. 33.
- 17 Der Zufall und das Schicksal, S. 8.
- 18 Auf „Perpetua“ gehen folgende Untersuchungen zurück: H. Poll, „Zwillinge in Dichtung und Wirklichkeit“, Zeitschrift für Neurologie und Psychologie, 128. Band, 1—4 Heft. — Eva Langner, „Form- und Farbbeobachtung und psychologische Konstitution bei zeitgenössischen Dichtern“, Zeitschrift für menschliche Vererbungs- und Konstitutionslehre, Band 20, Heft 2.
- 19 Lebensdeutung, S. 115.
- 20 Der Zufall und das Schicksal, S. 19.
- 21 In „Parerga und Paralipomena“.
- 22 Zitat bei Scholz, Der Zufall und das Schicksal, S. 168.
- 23 Ebenda, S. 25.
- 24 Ebenda, S. 110.
- 25 Perpetua, S. 228.
- 26 In diesem Zusammenhang hält Scholz für das „Zündende“ im Drama nicht Wollen, Handeln und Konflikt, sondern „ein Schicksal und einen Charakter. Ein Schicksal, welches das Letzte aus einem Charakter herausreißt; ein Charakter, welcher notwendig Schicksal auf sich zieht. Ein Schicksal und ein Charakter, die aneinander erst ganz sichtbar werden, die voneinander nicht zu trennen sind“ (Das Schaffen des dramatischen Dichters, W. v. Scholz-Buch, S. 247).
- 27 Der Zufall und das Schicksal, S. 5.
- 28 Ebenda, S. 18.

- 29 Berlin und Bodensee, S. 246.
- 30 Ebenda, S. 248.
- 31 Deutsche Mystiker, S. 30/31.
- 32 Der Dichter, Aufsätze, S. 78 f.
- 33 Der Zufall und das Schicksal, S. 203.
- 34 Die Beichte, S. 50.
- 35 Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, S. 354 ff.
- 36 Siehe Günther Müller, Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst, S. 19.
- 37 Mit dem Gattungsbegriff „Novelle“ bezeichnet Scholz nicht das Werk selbst, er erwähnt ihn anlässlich eines „merkwürdigen Falles von Angezogenwerden des bezeichnenden Wortes durch einen nicht bewußten Vorgang“ unabhängig davon in dieser Schrift S. 137.
- 38 Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, S. 354 ff.
- 39 Siehe S. 26 dieser Arbeit.
- 40 Brief vom 24. 1. 1955 an den Verfasser.
- 41 Das unterhaltsame Tagebuch, S. 263.
- 42 Ebd., S. 269.
- 43 Ebd., S. 268.
- 44 Ebd., S. 264.
- 45 Das sprachliche Kunstwerk S. 367.
- 46 Martini, Deutsche Literaturgeschichte, S. 471.
- 47 Das unterhaltsame Tagebuch, S. 184.
- 48 Ebenda.
- 49 A. M. Reis, Wilhelm von Scholz, Studien zu seiner Weltanschauung, S. 23.
- 50 Der Dichter, S. 74.
- 51 Wilhelm von Scholz-Buch, S. 259.
- 52 Das Problem der Symbolinterpretation, DVJS. Band 26, Heft 3, S. 331 ff.
- 53 Wanderungen, 5. Band der Gesammelten Werke, S. 186.
- 54 Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen, III. Organische Einheit.
- 55 Ebenda. IV. Organische Entzweigung.
- 56 Sophienausgabe, II, S. 353.
- 57 Siehe S. 12 dieser Arbeit.
- 58 Ein ähnliches Motiv fanden wir schon in der Novelle „Die Beichte“ in der Figur des Schauspielers Lebuissou (siehe S. 18 dieser Arbeit).
- 59 Lebensdeutung, S. 25.
- 60 Brief vom 12. 11. 1955 an den Verfasser.
- 61 Ähnlichkeiten im Charakter der Lea sind mit der Marquise in der „Beichte“, mit Katharina in „Perpetua“ wie auch mit Charlotte in „Die Liebe der Charlotte Donc“ vorhanden. Eine Untersuchung der Frauengestalten bei Scholz würde zu interessanten Ergebnissen führen.
- 62 Die Kunst der kurzen Erzählung, Manuskript 1955.
- 63 Der Faustgedanke taucht bei Scholz häufig auf. Schon Trappola wird mit Faust verglichen — „doch schon dem Faust überlegen, er macht einen viel zielsichereren Gebrauch von seinen magischen Gaben“ (Vincenzo Trappola, S. 49).

Ich, Hermann Rudolf Gramich, bin geboren am 15. Januar 1931 zu München als Sohn des Rechtsanwalts Dr. Max Gramich und seiner Ehefrau Karoline, geborene Stromm. Ich bekenne mich zum römisch-katholischen Glauben.

Mein Bildungsgang: 1937—1941 Volksschule zu München. 1941—1951 Besuch des humanistischen Gymnasiums, davon 1941—1948 Theresiengymnasium zu München, mit einer kriegsbedingten allgemeinen Pflichtwiederholung, 1950—1951 Maximiliansgymnasium zu München. 1951 Reifeprüfung am Maximiliansgymnasium. 1951—1955 acht Semester Studium an der philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München: Deutsche Literatur- und Sprachwissenschaft, mittelalterliche und neuere Geschichte, englische Literaturwissenschaft, Philosophie, Psychologie.

Seit 1956 Verlagstätigkeit bei Carl Hanser, München.

1956 habe ich die Ehe geschlossen mit Gertrud, geborene Migner.

